

عالم المعرفة
سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



# عَودٌ على العود

## الموسيقى العربية وموقع العود فيها

تأليف: د. نبيل اللّو



عالم المعرفة
سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت
صدرت السلسلة في يناير 1978
أسسها أحمد مشاري العدواني (1923 - 1990) ود. فؤاد زكريا (1927 - 2010)

# عَودٌ على العود

## الموسيقى العربية وموقع العود فيها

تأليف: د. نبيل اللّو



نوفمبر 2016
442


المجلس الوطني
للثقافة والفنون والآداب



سلسلة شهرية يصدرها
المجلس الوطني للثقافة
والفنون والآداب



**ترسل الاقتراحات على العنوان التالي :**
**السيد الأمين العام**
**للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب**
**ص . ب : 28613 - الصفاة**
**الرمز البريدي 13147**
**دولة الكويت**
**تليفون : 22431704 (965)**
**فاكس : 22431229 (965)**
**www.kuwaitculture.org.kw**

**التنضيد والإخراج والتنفيذ**
**وحدة الإنتاج في المجلس الوطني**

**ISBN 978 - 99906 - 0 - 527 - 3**

طُبع من هذا الكتاب ثلاثة وأربعون ألف نسخة

صفر 1438 هـ - نوفمبر 2016

المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر
عن رأي كاتبها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

# المحتوى

1

# مقدمة تاريخية في الموسيقى العربية [1]

يُنظَر إلى جزيرة العرب على أنها قِفار وصحارى وبوادٍ وكثبان رملية، وأرض مترامية الأطراف جدباء قاحلة لا ينبت فيها شجر ولا ثمر، شمسها لافحة لاهبة، وأرضها موحشة، يسكنها رحّل باحثون دوما عن الكلأ والماء، فلم يؤسسوا لذلك مدنا، وبقوا في حالة بداوة دائمة، رفيقهم الجمل، في حلّهم يطعمون لبنه وينسجون وبره في صنع خيامهم وكسوتهم، ويأكلون لحمه، ويعتلون ظهره في ترحالهم.

وفي الفترة التي سبقت ظهور الإسلام والتي عُرفت بالجاهلية كان العرب يعيشون وسط إمبراطوريتين عظيمتي الشأن: إمبراطورية الفرس شرقا، وإمبراطورية البيزنطيين غربا، ويعرفون مدنيتَين عريقتين: مدنية اليونان ومدنية الرومان. والجاهلية ليست أقدم وجود تاريخي للعرب، إذ إن أقدم مصدر تاريخي يذكرهم يعود إلى الألف الثالث قبل

«كانت آلات أخرى تُستخدم للمصاحبة، كالطبل والنقارات والمزمار، ولكن المصاحبة بالعود كانت النقلة النوعية في تاريخ الغناء العربي كله»

الميـلاد. وهم عرفوا مملكتين عظيمتين هما مملكتا معين وسـبأ الواقعتان جنوب جزيرة العرب، وعاشـتا فترة ازدهار قبل بداية الألـف الأول الميلادي. ثم ظهرت ممالـك أخرى لهم كمملكـة بترا التي زهت في القرن الرابـع قبل الميلاد وقوضها تراجـان في العـام 106م. وبعد زوال مجد الأنباط في بترا، وتدمر في بادية الشـام التـي دمرها الرومـان في العام 272، وزوال مجد بصرى في جنوب سـورية، ظهر الغساسـنة وكانوا قد هاجروا من جنوب جزيرة العرب وحكموا بلاد الشام باسم أباطـرة بيزنطة. وكانت كل مملكة من الممالك التـي ذكرناها تنشر المدنية حول حدودها وما جاورها.

جمعـت العائلة السـامية العرب بالآشـوريين والفينيقيـين والعبرانيين بروابط الجغرافية والتعايش والتجارة. وكان للسـاميين مـن غير العرب من مظاهر حضارة وفـن، ما شـاركهم العـرب فيـه، أو في الأقل ما اطلعـوا عليه بحكـم جيرتهم لهم وتعاملهـم معهم. وقد سـقطت الممالك العربية القديمة بسـبب عوامل اقتصادية وسياسـية وكوارث طبيعيـة دفعت بأهلها إلى الترحـال والهجرة، وعُرفـوا تاريخيا بالعرب البائدة[2].

## عرب الجاهلية: من القرن الأول الميلادي حتى القرن السادس منه

أمّـن رخاء مملكتي جنوب الجزيرة، معين وسـبأ، اسـتقرار البلاد، وهو الشرط الـلازم لازدهار العمران والفنون. وأولى الآلات الموسـيقية التي عرفها عرب شـمال الجزيـرة جاءتهم من عرب الجنوب، ومنها البربط، ثم عرف بالمزهر، وهو الشـكل الأولي للعود الـذي نعرفه اليوم، إلى جانب القصبة والمزمار والدفّ. كما انتشر غناء أهل حضرموت في سـائر أنحاء جزيرة العرب بأنه أحسـن الغناء وأجوده، وقد امتد هذا زمنا حتى أيام انتشار الإسلام الأولى.

بعـض المغنيـات في بيـوت أشراف العرب وكبرائهـم كنّ أعجميـات روميات، وفارسـيات، وكنّ حتما يغنين بلغة أهـل ديارهن وبألحانهم، ولعلهن غنّين بالعربية على ألحان فارسية وبيزنطية، وهذا مما يقبله المنطق، أي أنهن أدخلن أمزجة غنائية لم تكن معروفة عند العرب، لكن ألفتها أسماعهم مع ما كان يُنشَد بالعربية بأصوات المغنيات العربيات وكتاب الأغاني يزخر بذكرهن.

لم تظهر في بلاد الحجاز صنعة في الموسيقى كما حدث في الحيرة وغسّان، إذ عرف العرب في القرن الســادس الميلادي ومطلع القرن السابع، في بداية الدعوة الإسلامية (610م)، غناء فيه مخالطة للروح الوثنية والنوح والرثاء والغناء المرتجل الذي يضبط وزنه بقضيب يضرب على الرمل.

## الغناء في فترة ظهور الإسلام (610-632م)

ولد النبي محمد (صلى الله عليه وســلم) في العام 571م ومات في العام 632م. وجاهــر بدعوته في العام 610م، وهاجر من مكة واســتقر في يثرب في العام 624م، وهي السنة التي بدأ فيها المسلمون العمل بالتقويم الهجري.

لمّا لم يجد المتزمتون نصا قرآنيا صريحا يحرّم الموســيقى والغناء راحوا يبحثون عــن ضالتهم في الحديث النبوي الشريف[3] وهــو يلي القرآن الكريم درجة. وكان الحديث، بعد أن أخضعه رواة الحديث للفحص والتمحيص، قد قسّــموه إلى ثلاثة أقســام: مقبول الســند، وضعيف الســند، ومنحول. ذكر الترمذي عن النبي (صلى الله عليه وســلم): «لا تتبعوا المغنيات، ولا تشــتروهن، ولا تعلّموهنّ، ولا خير في التجارة فيهنّ، وثمنهن حرام». لكن النبي (صلى الله عليه وســلم) نفســه أيضا هو الذي قال: «ما بعث الله نبيا إلاّ حســن الصوت». وقال: «لله أشــد أَذَنا إلى الرجل الحســن الصوت بالقرآن من صاحب القينة إلى قينته». لكن الحداء[4] كان شــائعا مقبولا أيام النبي (صلى الله عليه وســلم) وما هو إلاّ أشعار تؤديها أصوات حسنة على إيقاع موزون. أما أئمة المذاهب الشرعية الأربعة: أبو حنيفة، ومالك بن أنس، والشــافعي، وأحمد بن حنبل، فقد كرهوا جميعهم الغنــاء صراحة وأعلنوه، وإن بهوامش متباينة في شــدتها وتســاهلها. لكن الرســول الكريم كان يحب الأصوات الجميلــة، فقــد خصّ أبو مهدرة بعطفه لحســن صوته، وشــبّه قــراءة أبي موسى الأشــعري للقرآن «بمزمار من مزامير داود»[5]. وفي الســنة الأولى للهجرة أمر النبي (صلى الله عليه وسلم) بلالا[6] برفع الأذان للصلاة لجمال صوته. وكان تهليل الحج وتلبيته يصاحبه ضرب الطبل. وكان الغناء بعامة مباحا في المناســبات الســعيدة: كالخطبــة والعرس والولادة والختان وأيام الأعيــاد، مادام لهوا بريئا وتعبيرا صادقا عن فرحة الأهل والأقارب والأمة.

## الغناء في عهد الخلفاء الراشدين (632-661م)

امتدت فترة حكم الخلفاء الراشدين الأربعة: أبو بكر وعمر وعثمان وعلي (رضي الله عنهم) 31 سنة.

كانت الفترة الزمنية الواقعة بين العامين 633 و643، عقدا مهما، فُتحت فيه بلاد فارس، وبلاد ما بين النهرين، والشام، ومصر. وكان لهذا الفتح شأن عظيم من الناحية الثقافيــة الفنية عدا الناحية الدينية التــي لا تعنينا هنا، إذ إن فترة حكم الخليفتين الأولين أبي بكر وعمر كانت فترة زهد وتقشــف وبســاطةَ عيــش، أقرب إلى الضنك منها إلى حياة السَعة، وهي تشكل عقدا واثنتين من السنين. وعندما تولى عثمان بن عفان الخلافة، وبقي فيها المدة التي بقي فيها سلفاه وهي اثنا عشر عاما، طرأ فيها تبــدل كبير في أحوال العــرب الاجتماعية، إذ كان عثمان صاحب ترف وأبهة، وفاءت الفتوحات على المسلمين بخير كثير، وفتنتهم طرق عيش أهل بيزنطة وفارس المترفة، ووجد المغنون والموســيقيون لهــم موطئ قدم وحظــوة في دور الأغنياء والأشراف والحكام على السواء.

ولم يكــن لعــلي بن أبي طالب إبّــان فترة خلافته التي امتــدت من العام 656 وحتــى العــام 661 موقف مانع للموســيقى، بل على العكس من ذلك شــجعها. وعندما انتقلت الخلافة إلى الأمويين كان هذا الفن المكروه قد وجد لنفســه مكانا في بلاط الخليفة.

كانت حرفة الغناء والضرب بالعود في أيام الجاهلية مقتصرة على النساء، وكنّ يُسمّين القيان، وبقيت الحال كذلك في العقد الأول من عصر الإسلام أي خلال فترة خلافتي أبي بكر وعمر. لكن الحال تغيّرت في خلافة عثمان (644-656)، إذ ظهر في عهده المغني المحترف صاحب الصنعة، ولعل الأمر يكون مرده فتح بيزنطة وفارس، وهما مدينتان شــاع فيهما الغناء وترسخ شأنه، وكان صنعة لها أهلها فيهما. وأول مغنٍّ محترف في الإســلام هو طويــس، وكان مخنثا، ويبدو أن طلائعهم كانوا كلهم مــن المخنثين، إذ إنهــم اختلفوا إلى القيان وتعلموا الصنعة منهن، وتشــبهوا بهنّ، وسلكوا مسلكهنّ[7].

اقتصر تعلّم الغناء وامتهانه أول أمره على الإناث والذكور من العبيد والمحررين منهم الذين أطلق عليهم اسم الموالي، وكان أكثرهم من الفرس. وهذا ما يفسر سيادة

موسيقى الفرس نغما واصطلاحا، فيما بعد، في موسيقى العرب لكثرة ما دخل منها عن طريق هؤلاء الموالي[8].

كان طويس عربيا، وكان يصاحب غناءه بالدّف وحده. أما عزّة الميلاء، أولى مغنيات صدر الإسلام، فكان يصاحب غناءها المعزفة: الآلة العربية الحجازية القديمة، وأحيانا كانت تضرب بالعود. أما سائب خاثر فقد بدأ عهده بالغناء باستخدام القضيب ثم استبدل به العود. وقد كان سائب خاثر ابن مولاة فارسية.

كان لاتصال العرب المباشر بالحضارتين البيزنطية والفارسية بعد الفتح الإسلامي، أثر كبير في ازدهار الموسيقى في بلادهم. ولم يكن الأمر أول عهده تثاقفا، بل كان تأثرا، إذ كان لدى الحضارتين من هذا الفن أكثر وأرفع مما ألِفَه العرب بدوهم وحضرهم. ويعود تقدم صنعة الموسيقى عند العرب فيما بعد لعوامل كان أولها ظهور طبقة من الموسيقيين المغنين الذكور، بعد أن كانت الصنعة مقصورة على القينات، وثانيها اهتمام علية القوم من تجار وحكام بإدخال هذا الفن دُورهم، ورعايته ورعاية أهله، وثالثها النغم المليح غير المألوف عندهم والذي جاءهم من أهل بيزنطة وفارس. وقد رقّت مسامع العرب بعد أن أصبحوا سادة بلاد عريقة الحضارة، كما رقّ شعرهم وكان رأس فنونهم.

أدخل صنّاع الفن الجدد، من أسرى الفرس تحديدا، على العرب أساليب جديدة في الغناء والضرب بالآلات لم تكُن موجودة عند العرب، ولم يكن صدر الإسلام إبّان فترة حكم الخليفتين الراشدَين الأولَين، أبي بكر وعمر، بميسِّر ولا محبذ لتداول هذا الفن وانتشاره، لزهد صاحبَيه وانشغالهما بتثبيت دعائم الدين الجديد ونشره. ونذكر هنا «نشيط» الفارسي وسائب خاثر اللذَين فُتن الناس بما كانا يغنيّانه من ألحان الفرس، فنقل عنهما طويس، وعزّة الميلاء. وكان الأخذ مقصورا على الألحان التي كانت توضع لها أشعار عربية، لكن نشيطا الفارسي أخذ أيضا غناء العرب وضروبهم فيه عن سائب خاثر ليرضي سامعيه من العرب.

لم يكن العرب يعرفون - أيام جاهليتهم - غيرَ ضرب واحد من الغناء عرفته بلاد الحجاز وهو النَصْب، وهو نوع محسَّن من الحُداء، وكانت ألحانه توزن بموازين عروض الشعر. ثم ظهر عندهم ضرب آخر من الغناء أكثر تعقيدا من النصْب في نهاية فترة الخلفاء الراشدين الأربعة، عُرف باسم الغناء المتقن، اختلف عما كانوا

يغنونــه من النصْــب. والغريب أن مدينة الحيرة التـــي كان معروفا عنها أنها كانت فارســية الثقافة والفن حافظت على غناء النَصْب العــربي، في حين ابتدعت الحجاز العربية القُحّة الغناءَ المتقن هذا.

ويقال إن أول من غنى النصْب في الإســلام هو أحمد النصيبي، كما يدلّ اســمه عليه، وهو أحمد بن أســامة الهمداني الكوفي، بدأ عهده بغناء النصْب، أول أشــكال الغناء عند العرب، في عهد الخلفاء الراشدين. وكان ضاربا بالطنبور، وشهد له صاحب الأغاني بقوله: «لم يبزه أحد من المغنين على الطنبور»[9].

يقول الراوية ابن الكلبي (819م): «الغناء على ثلاثة أوجه: النَصْب، والسناد، والهزج. أما النصب فهو غناء الركبان والقيان، والســناد هو الثقيل الترجيع كثير النغمات، والهزج هو الغناء الخفيف الذي يثير القلوب ويهيّج الحليم»[10]. ولعل السناد والهزج أن يكونا الغناء المتقن الذي ظهر في الحجاز. وقد اعتمد الغناء المتقن هذا أوزان الشعر، وجُعلت لــه الضروب الإيقاعية التي نعرفها، والثابت أن أول من تغنّى غناء يدخل في الإيقاع هو طويــس، والإيقاع المقصود هنا هــو إيقاع الهزج[11]. وظهور الغنــاء المتقن الرقيق هذا الذي خرج من إســار أوزان الشعر العربي ليتخذ له ضروب الإيقاع كان أوله الهزج، وهو المنعطــف التاريخي الغنائي عند العرب، انتشر في الرقعــة الكبيرة التي فتحوها، بعد أن ادّعى شرف ابتداعه، إلى جانب طويس وعزّة الميلاء[12] وسائب خاثر[13].

## الغناء في عهد الأمويين (661 - 750م)

بعــد مقتل علي في العــام 661 انتقلت الخلافة إلى الأمويــين الذين حكموا من دمشــق قرنا من الزمان. في عهدهم بســط المسلمون ســيطرتهم على بقاع مترامية الأطراف، شرقا حتى نهر ســيحون، وغربا حتى الأندلس. وأصبح الإســلام في عهدهم دولــة، وكان أيام الراشــدين دينــا. كان أول من حكم فيهم معاوية بن أبي ســفيان (661-680م)، وكان مجاريــا لكره الموســيقى والغناء لم يخرج فيه عمن ســبقه في صدر الإســلام. حكم بعده ابنه يزيد الأول (680-683م)، قال عنه المسعودي[14] إنه صاحب طرب، وقال عنه الأصفهاني[15] إنه أول من آوى المغنين.

لم يترك صدر الإســلام المنشغل بنشر الدعوة وترسيخ دعائمها مكانا للهو والغناء فيه، حتى إن العرب كانوا يطلقون على الآلات الموســيقية اســم الملاهي. وما انتشر

مـن غناء خلال هذه الفترة، التي كانت الحمية الدينية سـائدة فيها، تطلبته بعض نواحي الحياة الاجتماعية وضروراتها، من أعراس وختان وأعياد، غنّى فيها العرب ما كانوا يغنونه في جاهليتهم من دون إسراف ولا لهو، وباقتصاد شديد، كانت المناسبة تشـفع لهم به. ولعل الرقابة على ما كان يغنى وقتئذٍ أن تكون فردية، فاقتصدوا في غنائهم، واقتصروا فيه على ما لا يخدش الحياء ويجافي الأخلاق.

أما العصر الأموي فقد كان للعرب في الغناء فيه شأن آخر. إذ إن توسع سلطانهم، وامتداد رقعة الجغرافيا التي بسـطوا فيها ملكهم، واحتكاكهـم بمُلك فارس وبيزنطة، وكان فيهما من الثروة والجاه والبذخ والفنون ورغد العيش ما فيهما، كل ذلك أثّر فيهم فتلطّفت مناحي عيشـهم ورقّت، وتفاوتـت حظوظ الخلفاء الأمويين من العناية بهذا الفن وأهله تفاوت تمسّكهم بالعقيدة وتحللهم منها. لكن العصبية العربية التي تسِم فتوة الأمة عصمت الغناء العربي من التأثيرات الفارسية والبيزنطية، وظل الغناء طوال فترة حكمهم عربيا خالصا، على رغم تلاقحه بما عرفوه من غناء أهل فارس وبيزنطة.

رعى الأمويون الغناء وأهله، وقد اعتمدوا عليه في الترويج لسـلطانهم ومقارعة أعدائهم، لسـهولة انتشـاره وحفظه بين الناس. ولم تعد طبقـة المغنين في عهدهم ضـاربي العود مـن العبيد، إذ امتهن الصنعة الموالي الأحرار، وكان منهم على سـبيل المثـال يونس الكاتب. كان أغلبهـم من الفرس، وكان فيهم مـن العرب. لكن أهل الموسـيقى والغناء ظلوا طبقة اجتماعية منفصلة عن العامـة، فالنظرة الاجتماعية إليهم لم تتغير، وإن تغيّرت عند الساسـة والأشراف. ولم يكن هذا الفصل الاجتماعي مقصـودا لذاته، ولم تدبره شـؤون الحكـم والإدارة، كما كانت حـال طبقة المغنين والموسيقيين في بلاد فارس إبّان حكم الساسانيين للبلاد[16].

غير أن سـادة بني أمية، وإن غشيت مجالسَـهم طبقةُ المغنين، كانوا يتبعون في تقاليد استماعهم إليهم في مجالسهم تقاليد الأعاجم الفرس فيها من الساسانيين، كأن يُلقى ستار شفيف بين الخليفة وندمائه من أهل العزف والغناء.

كسـب كبار صنعة الغناء في فترة الدولة الأموية رزقهم من بلاط الخليفة، ومن دور السـادة والأشراف وطبقـة كبار التجـار، إذ كانت المناسـبات البهيجة تتطلب وجودهـم فيها. بعض الموسـيقيين جعلوا من دورهم معاهـد تتعلم فيها المغنيات صنعة الغناء والضرب بالعود، إذ لم تكن تخلو منهن بيوتات الأشراف.

وفي عهد معاوية بن أبي سـفيان الملقّب تاريخيا بـ «معاوية الأول»، الذي حكم من دمشق تسع سنوات امتدت من العام 661 وحتى العام 670، وقد انتقل خلالها ثقل الحياة السياسـية الإسـلامية من مكة والمدينة، بل من أرض الحجاز عموما، إلى أرض الشـام وإلى دمشـق تحديدا، في هذا العهد غشي المدينةَ المنورة أسرى الفرس وعمالهـم العبيد، ونقلوا معهم مـا كان لهم من غناء أحبه أهل مكة كما فعل أهل المدينـة. فتن أهل مكة بغنائهم وألحانهم فقلدوها، وكان أول مكيّ يقلد الأعاجم في غنائهم وقتئذ هو ابن مسـجح، أول من غنى بالعربية ما نسخه عن الفرس. وأغلب الظن أن عرب الحيرة وغسـان قد عرفوا السـلّم الفيثاغورثي عن أهل بيزنطة، بينما بقي عرب الحجاز متمسـكين بالسـلّم القديم للطنبور الميزاني. وعندما دخل العود أرض العرب نهاية القرن السـادس، دخل معه السـلّم الفيثاغورثي. ولعل النظامَين: الفيثاغورثي، والطنبوري القديم، قد تعايشا موسيقيا أول الأمر فترة من الزمان. وكان عند عرب الحجاز نظام موسيقي يختلف عن نظامَيْ بيزنطة وفارس.

ارتحل ابن مسـجح إلى الشام وأخذ ألحان الروم، ثم ارتحل إلى فارس فأخذ عنهم غناءهـم، وكان تعلّم ضرب الـروم على البربط (العود القديـم)، وضرب الفرس على الطنبور الخراسـاني[17]. ثم عاد إلى بلاد الحجاز حاملا معه هذا كلّه، ووفق بينه وبين غناء العرب وأمزجتهم، فاسـتحدث جديدا أعجب النـاس فقلدوه. وقد حذا تلميذه ابـن محرز حذوه، فارتحل بدوره إلى الشـام وفارس، وحفـظ عنهما، ووافق فيهما ما يسـتملحه العرب ويستحسـنونه، وفي تلك الفترة تحديدا بـدأت اصطلاحات الفرس الموسـيقية تظهر في صنعة غناء العرب وفي ضربهم بالعـود. وعملية المزج هذه، من جعل الألحان المجلوبة تتبع المزاج العربي غناء وعزفا واستماعا، تدلّل على أن الشعور القومـي العربي كان لايزال حاضرا سـائدا، خصوصا أن الفترة التي نـؤرّخ للغناء فيها كانـت فترة الحميـة والعصبية العربية عند أمة فتيّة، وكانـت العقيدة في أوج قوتها رافعـة ترفع معها نواحي الحياة كلّها. أمة انشـغلت أول عهدها بالفتوح والتوسـع، انتشـت بانتصاراتها الاستثنائية على بيزنطة الرومية، وإمبراطورية فارس، وكان العرب عند كلتيهما بدوا أجلافا حفاة عراة، سمّاهم أبو التاريخ هيرودوت «جرذان الصحراء».

اسـتقدم عبدالله بن الزبير في العام 684 عمالا من فـارس لبناء الكعبة، وعنهم أخـذ ابن سريج العود الفارسي، وضرب عليـه ألحانا عربية في مكة[18]. وقد ظل هذا

العود الفارسي سـائدا حتى نصف القرن الأول من الحكم العباسي، حين اخترع زلزل عود الشـبوط. وكانت الآلة الوترية الشـائعة وقتئذ هي آلة الطنبـور، وكان العود توضع على زنده القصير دسـاتين[19] كالتي توضع على زند الطنبور الطويل. وقد شاع اسـتخدام الطنبور الميزاني عند أهل الحجاز والشام، أول عهد العرب بالإسلام، إذ كان يستحسن صوته والضرب عليه من كانوا يحنّون إلى أغاني وثنية الجاهلية، وكان العود الذي عرفه العرب أول أمرهم يُشدّ عليه وتران اثنان يسميان بـ «الزير» و«البمّ».

كان القضيـب يُسـتخدَم أثناء الغنـاء ومصاحبا له لتفخيم النقـرات الإيقاعية والعروضيـة وإظهارهـا، أي أنه كان يصاحـب الغناء موقّعا له وكأنـه آلة إيقاعية. وهذه المصاحبة الآلية البسيطة هي أول ما عرفه العرب من مصاحبة لغنائهم دعتها ضرورة إيقاع الشـعر وأوزانـه، ولعلها النقلة الأولى التي حصلت بين إلقاء الشـعر والبدء بإنشاده. وكان يستخدم القضيبَ أول طبقات المغنين الذين ظهروا في جزيرة العرب. وحدثت النقلة الثانية في المصاحبة باستخدام الدّف وهو أيضا آلة إيقاعية.

ظهرت في فترة الدولة الأموية ستة إيقاعات: الثقيل الأول، الثقيل الثاني، خفيف ثقيل، هزج، رمل، طنبوري. وابتدع ابن محرز منها ضرب الرمل. لكن النقلة الحقيقية حصلت عندما بدأ المغنون يسـتخدمون العود مصاحبا، يضربون عليه بأنفسهم، أو يضرب لهم عوادٌ مصاحبا غناءهم. وكانت آلات أخرى تُسـتخدَم للمصاحبة كالطبل والنقـارات والمزمـار، لكن المصاحبة بالعـود كانت النقلة النوعيـة في تاريخ الغناء العربي كله.

وتذكـر الروايات أن حـج المغنية جميلة إلى مكة في العهـد الأموي، خلال فترة خلافة الوليد (705-715م)، أحدث أثرا فنيا مهما لكثرة ما رافق رحلتها من مجالس غناء وعزف. شـاركت في بعضها جميلة نفسها وابن مسجح وابن محرز وابن سريج والغريض ومعبد ومالك وابن عائشـة ونافع بن طنبـورة ونافع الخير والدلال نافذ وفنـد ونومة الضحى وبرد الفؤاد وبديع المليح وهبة الله ورحمة الله والهذلي، غنوّا جميعهـم منفردين وأزواجا وأثلاثـا. وفي ليلة أخيرة جمعت جميلة خمسـين قينة بأعوادهن ضربت عليهن سـتارة وغنّت معهـن تضرب بعودها. وقد غنّى مع فرقة العوادات هذه سـلامة الزرقاء وعزة الميلاء وسـلّامة القس وحبابة وخليدة وربيحة وبلبلـة ولذة العيش...[20]، وقـد تكون هناك مبالغة في ما ذكـر من تفاصيل هذه

المجالــس، حرص الرواة على ذكرهــا تجميلا وتعظيما على النحو الــذي ألفناه عند قدامــى الرواة. لكن ما ذُكر عن جميلة وحجُهــا، وما رافقه من مجالس غناء، ذكره موســيقي أديب مهم هــو يونس الكاتب الذي كان يجمع أخبار المغنين وســيَرهم، ويحرص على تدوين المواد التاريخية التي تتصل بالغناء العربي. وكان ابن الكلبي قد أنجــز كثيرا في هذا الباب، لكن ما جمعه يونــس الكاتب في مؤلفَيه «كتاب النغم»، و«كتاب القيان» يعدّ أساسا لما جاء بعدهما من أدبيات الغناء العربي، ومنها الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني.

ولظهور شأن الموسيقى في عهد الأمويين أسباب نجملها في ما يلي:

أولا: ضعف الحميّة الدينية، واعتدال الأمويين في إســلامهم عامة، خفّف الزهد والتقشــف والعزوف عن متاع الدنيا وملاهيها التي كانت تســم كلّها مرحلة صدر الإسلام عموما.

ثانيا: نقل عاصمة الخلافة من الحجاز إلى دمشــق ذات الثقافة الإغريقية، وتأثر العرب بالثقافة الهلّينية وبمكانة الموسيقى في حياة سكان البلاد.

ثالثا: تأثر العرب بما كان لدى الفرس من غناء وآلات موســيقية واستحســانهم أنغامهــا ونقلهم إياها بما يتوافــق ولغتهم ومزاجهم العام. وكان لانتقال المغنين من الفرس والــروم إلى بلاد العرب الفاتحين واتصالهم بهم وتداخل مصالحهم معهم أن نقلوا إلى بلاد العرب غناءهم بمصاحبة العيدان والطنابير والمزامير والمعازف، فسمع العرب غناء مواليهم وضربهم بآلاتهم، وكان فريدا غريبا قياسا إلى ما كان لديهم منه فنقلوه وفق لغتهم وامتزاجهم.

لكــن كل مــا قدمناه لا يعني أن العرب قد تبنوا غنــاءً غير غنائهم وألحانا غير ما ألفته أســماعهم، بل نقصد أن التأثر حصل، وهو أمر حضاري طبيعي، فالأمم في أول اتصالها تتلاقح ثقافاتها فتأخذ وتعطي. والعرب في أول اتصالهم المباشر بالفرس والبيزنطيين أخذوا من الموسيقى، لأن ما كان عند المغلوبين كان أهم وأثرى وأعرق مــما كان عند الغالبين، إنما بقي هذا الأثر أول عهده معتدلا، إذ ما كان له أن ينقل بكليّته ولســانه أعجمي، فــكان لا بد من أن توضع أشــعار عربية لما أعجبهم من ألحان الفرس.

كان أهم مغن في عهد بني أمية ابن مسجح، الذي ولد في مكة وغنى الألحان الفارسية بالعربية فيها، وكان قد ارتحل إلى الشام وفارس وأخذ عنهما غناءهما، وعاد إلى الحجاز ينشر ما حصّله منهما. وعاصر حكم عبد الملك (684-705م)، والوليد الأول (705-715م). ويعد من الأربعة الفحول في الغناء عند العرب وهم: ابن سريج، ابن محرز، معبد، مالك. وقد تتلمذ عليه ابن محرز، وابن سريج، ويونس الكاتب.

كان يعاب على المغني في عهد بني أمية عدم ضربه بالعود، إذ كانت هذه تعدّ نقيصة كبيرة في أي مغنٍّ. وتأبّط المغني عودَه صورةٌ أموية للمغني لم تكن له في صدر الإسلام.

## الغناء في عهد العباسيين (750-1258)

شَكّل العرب زمن الأمويين طبقة أرستقراطية عسكرية، وعهدوا إلى مواليهم من الفرس بالإدارة لازدرائهم كل ما هو في غير الحكم وقيادة الجيش. وقد أدى ذلك إلى انحلالهم السياسي وضياع الملك من بين أيديهم وزوال دولتهم.

عاشت الدولة العباسية أطوارا ثلاثة هي: العصر الذهبي (750-847م)، والانحطاط (847-945م)، والسقوط (945-1258م). وسوف نتتبع أحوال الغناء والموسيقى فيها، لنقف على تطور أحوالها ونرصد التأثيرات الأعجمية فيها زمنيا. عندما تسلّم العباسيون زمام الحكم، وانتقلت الخلافة إليهم، زاد نفوذ الفرس معهم، من شعراء وفلاسفة وعلماء، وبدأ الصراع الخفي بين الآرية الفارسية، والسامية العربية. وقد بقي الغناء بداية في منأى عن هذه التجاذبات، لأنه كان يتألف من مجموعة مغلقة منغلقة على نفسها معتّم عليها أصلا، الأمر الذي جعل صنّاع هذه الصنعة منذ صدر الإسلام وحتى زوال دولة الأمويين عربا، قدموا جلّهم من الحجاز مهد الغناء العربي.

أول خلفاء بني العباس هو أبو العباس الملقب بالسفّاح (750-754م). كان أول ما فعله هو نقل مركز الخلافة من دمشق إلى الكوفة في أرض العراق لقربها من فارس التي ساندته في القضاء على الأمويين واغتصاب الخلافة. حذا أبو العباس في الموسيقى والغناء حذو ملوك فارس من الساسانيين في رعاية هذا الفن وأهله.

خلفه أخوه المنصور (754-775م)، ويعد أعظم الخلفاء العباسيين، سَلَّم أسرة برمك الفارسية مقاليد إدارة الدولة كلها. وقد بنى المنصور مدينة بغداد في العام 762 وجعلها عاصمة الإمبراطورية السياسية والفنية. وأول مغن مجيد ظهر في عهد العباسيين هو حَكَم الوادي. خلف المنصور المهدي (775-785م)، وكان مولعا بالغناء ودخل قصره حكم الوادي، وسياط، وإبراهيم الموصلي[21]، ويزيد حوراء. ثم خلف المهدي الهادي (785-786م)، رعى إبراهيم الموصلي وابن جامع وأعزّهما، وكان للخليفة الهادي ابن اسمه عبدالله أتقن الغناء والضرب بالعود. خلف الهادي هارون الرشيد (786-809م) الذي اشتهر أمره في الشرق والغرب، زادت أخبار «ألف ليلة وليلة» من ذيوع صيته. رعى من الموسيقيين حكم الوادي وإبراهيم الموصلي، وابن جامع، ويحيى المكي، وزلزل، ويزيد حوراء، وفليح بن أبي العوراء، وعبد الله بن دحمان، والزبير بن دحمان، وإسحق الموصلي، ومخارق، وعلوية، ومحمد بن الحارث، وعمر الغزال، وأبو صدقة، وبرصوما، ومحمد الرفّ[22]. خلف الأمين (809-813م) هارون الرشيد، واقتسم حكم الإمبراطورية مع أخيه المأمون؛ حكم الأمين غرب بغداد وما يليها، وحكم المأمون شرقها وما يليها. وظل أمرهما كذلك حتى سنة 813، إذ دب الشقاق بين الأخوين وتحول إلى صراع دام بين العصبية العربية والعصبية الفارسية، خسرت العربية الحرب، وقهر المأمون أخاه الأمين وقتله واستولى على الحكم من العام 813 وحتى العام 833. وكان الأمين صاحب طرب ولهو، رعى إسحق الموصلي ومخارق وعلوية، وقرّب منه عمه إبراهيم بن المهدي وكان من أهم موسيقيي عصره.كان الأمين مولعا باللهو والطرب يقضي جلّ وقته بصحبة المغنين والمغنيات يُجلَبون له من الإمبراطورية التي أصبحت مترامية الأطراف. . ولعل أكبر مأثرة له في هذا الباب، باب الغناء، أنه قرّب منه عمه إبراهيم بن المهدي، وكان يعدّ في زمانه صاحب نهج وطريقة في الغناء. وكان للأمين ابن أجاد في الموسيقى اسمه عبدالله بن الأمين.

أزاح المأمون الأمين وتسلّم الخلافة منذ العام 813 وحتى العام 833. وكان المأمون، على العكس من أخيه الأمين، كارها للغناء وأهله[23]. ولعل ذلك أن يكون بسبب مبايعة أهل العراق، في بداية عهده بالخلافة، عمه إبراهيم بن المهدي، صاحب الصنعة الفريدة في الضرب بالعود والغناء. لكن مقاطعة الغناء وأهله لم تدم

أكثر من سـنة ونصف السنة تقريبا، وكان أول من غنى أمامه أبو عيسى بن هارون. وسرعان ما وجد إسـحق بن الموصلي، ومخارق نفسه، وعلوية، ومحمد بن الحارث، وعمـر بن بانة، وأحمد بن صدقة، وعقيد لهم مكانـا في بلاط المأمون ورعاية منه. وقد ازدهر البحث الموسيقي في عهده من باب عنايته بعلوم اليونان بعامة، وأسس بيـت الحكمة، وجعل فيه علـماء يقومون على خدمة ترجمة علـوم اليونان ومن ضمنها الموسيقى.

خلـف المأمون المعتصم من العام 833م وحتى العام 844م. وكان محبا للفنون والعلوم وشـجّع الترجمة عن اليونانية والسريانية. ورعا المنظر الموسـيقي الكندي، وغشي بلاطـه أهل الغناء، وكان إسـحق الموصلي نديم الخليفـة المعتصم الأوحد، وقـرّب منه عمه إبراهيم بـن المهدي، وحمى أحمد بن يحيى المكي، وزرزور الكبير، ومحمد بن عمرة الرومي، وكلّهم من مغني تلك الحقبة المجيدين.

خلف الواثق المعتصم من العـام 844م وحتى العام 847م. وكان أعلم الخلفاء بالغناء، وكان هو نفسـه ضاربا مجيدا بالعود وصاحـب صوت جميل. وازدهر فن الغناء في عهده ازدهارا عظيما، وقرّب منه إسحق الموصلي. وكان له ابن يدعى هارون ضاربـا مجيدا بالعود ومغنيا. وجعـل قربه مخارق وعلويـة، ومحمد بن الحارث، وعمـر بن بانة، وعبدالله بن العباس الرابعي، وابـن ميلاء الطنبوري، وإبراهيم بن الحسن بن سهل، وحسن المسدود.

شـهد العام 710م حدثا مهما في تاريخ العرب والمسـلمين يوم غزت جيوشـهم الجزيـرة الأيبيرية المتاخمـة لأراضي المغرب والتي يفصلها عنهـا ما عرف بعد هذا الحدث بمضيق جبل طارق، نسـبة إلى طارق بن زياد قائد الحملة الفاتحة لما عرف في التاريـخ ببلاد الأندلس. وفي غضون ثلاث سـنوات سـقطت إسـبانيا كلها حتى جبـال البرانس بيد الفاتحين. كان ذلك في العـام 713م. كانت البلاد الأيبيرية تابعة أول عهدهـا للأمويين، إذ في عهدهم تمّ الفتح وظـل الأمر كذلك حتى أيام الخلافة العباسـية الأولى. لكـن مع مقدم عبدالرحمن الداخل الملقّب بصقر قريش، سـليل الأمويين، سنة 755م، وكان آخر عنقود سلالة الأمويين، استطاع أتباعه دخول قرطبة. ومنذ ذلك التاريخ (العام 755م)، أصبحت الأندلس بقعة سياسـية مسـتقلة أموية عن الحكم العباسي.

حكم عبدالرحمن الأول من العام 756م وحتى العام 788م. وكان مؤسس بلاد الأندلس. وعلى رغم انشـغاله جلّ وقته في السياسة وتثبيت دعائم الحكم للمؤالفة بين القبائل العربية المتنازعة، وبين البربر والمولدين والمسـتعربة من الإسبان الذين دخلوا الإسـلام، ازدهرت في عهده الفنون، وكان له مغنيـة أثيرة تدعى غفرة كانت تضرب له بالعود وتغنيه.

خلف هشـام عبد الرحمن الأول، وحكم من العـام 788م وحتى العام 796م. وكان وَرِعـاً جمع حولـه أهل العلم والحكمة وما كان للموسـيقى مكان في بلاطه. وخلفـه أبو الحكم الأول (796-822م)، وكان محبا لمجالس الطرب لا ميل له للزهد والتعقيد. ازدهرت الموسيقى في عهده، وكان في بلاطه من المغنين العباس بن النسائي، والمنصور اليهودي، وعلّون وزرقون.

في العـام 822م قدم عبدالرحمن الثاني خليفـة وبقي كذلك حتى العام 852م. قـرّب منه علـماء الدين، كما قرب أهل الفـن وصنعته. وكان زريـاب نديمه الأثير يشاركه حتى في طعامه. وفي عهده تأسست مدرسة زرياب للغناء التي نشرت تقاليد الغناء العربي القديم باسـتقدامه مغنيات من المدينة المنوّرة. وظلت هذه المدرسة قائمة حتى سـقوط خلافة الأمويين في الأندلس. وعندما تـوفي عبدالرحمن الثاني في العام 852م انقسـمت بلاد الأندلس إلى دويلات صغـيرة حكمها من عرفوا تاريخيا باسم «ملوك الطوائف». لكن الخليفة بقي بلاطه في قرطبة.

بسطت بغداد سيطرتها في عصر الإمبراطورية العباسية الذهبي على بلاد الشام كلّها وجزء من آسـيا الصغرى وكردسـتان وأرمينيا وجورجيا شـمالا. وامتدت شرقا فشـملت العراق وطبرستان وخراسـان وخوارزم وبخارى حتى مشارف بلاد التتار، وبلاد فارس كلها وأفغانسـتان حتى السند. وتوسـعت غربا لتشمل شمال أفريقيا كلّه. في حين بسـطت العائلة الأموية سيطرتها على إسبانيا وإيطاليا وجنوب فرنسا. رقعـة جغرافيـة مترامية الأطراف تحكمهـا حاضرتان: بغداد شرقـا، وقرطبة غربا. وكان لهذا العمران مترامي الأطراف شـأنه في الموسيقى في فرعيها البحثي النظري، والعملي المهني.

أهم حدث يستوقفنا في تأريخ هذه الحقبة الزمنية من تاريخ العباسيين، وفيما يتصل تحديدا بالغناء والموسـيقى، هو تثبيت إسـحق الموصلي النظرية الموسـيقية

العربيـة التي وضع أسسـها يونـس الكاتب أيـام الأمويين وكاد النسـيان يطويها. ولإسـحق الفضل في تمييزه أجناس الأصابع والإيقاعات. وفي تلك الفترة الزمنية أيضا كتـب الخليل بن أحمـد الفراهيدي كتابيه «النغم» و«الإيقـاع». وظهرت للكندي رسائل سبع في الموسيقى وحدها.

عرف تاريخ العرب الموسـيقي تأسيس مدرسـتين اثنتين لتعليم الغناء والضرب بالعود. المدرسـة الأولى التي وصلتنـا أخبارها هي مدرسـة إبراهيم الموصلي، وقد أسسها في بغداد، والمدرسة الثانية هي مدرسة زرياب التي أسسها في الأندلس. وهذا يـدل على أن بغداد والأندلس كانتـا حاضرتين ازدهرت فيهما صنعة الغناء والضرب بالعود إلى حد كان ضروريا معه افتتاح مدرسة لتعليم هذه الصنعة.

لم يصلنـا شيء عن منهـج إبراهيم الموصـلي في تعليم أتباعـه ومريديه الغناء والضرب بالعـود، ولو أنه بمقدورنا التكهن والظن بأن منهجه كان قائما على التقليد والمحاكاة والتلقين والتدريب. أما منهج زرياب فقد وصلنا فيه شيء يجعلنا نقسـمه إلى مراحـل ثلاث: عروض الشـعر والإيقاع بمصاحبة العود، وضبـط اللحن، وإتقان الزائدة الموسـيقية. ولما كان العباسـيون أهل حضر وترف فقـد تغيّرت مقاصدهم في شـعرهم إذ أصبحت ليّنة مترفة لا أثر فيها لحياة البداوة والصحراء. وقد سـادت أذواق الفرس على أذواق العرب شـعرا وغناء وضربا بالعود. كان العامة قبل معبد وابن سريج يستحسـنون سـماع الإيقاعات الخفيفة[24]، وزاد تزلّف المغنين للعامة وأذواقها حتى إن مغنيا مجيدا كحَكَم الوادي غنى الهزج في آخر عهده فأجلّه العامة وأكرموه وعاش قرابة ثلاثين عاما على الكفاف لغنائه الثقيل المتقن[25].

ملأ منصور زلزل الدنيا وشـغل الناس بضربه بالعود[26] وبعلمه الواسع في نظرية الموسـيقى. وكان يصاحب إبراهيم الموصلي ضاربا بالعود، وقد تزوج إبراهيم بأخته. ولم يكن يغني كثيرا إذ عرف عوادا ومنظرا أكثر من اشتهاره مغنيا، وإليه تعزى وسطى زلزل[27] واختراع العود الكامل المسمى شبوطا[28] الذي حلّ مكان العود الفارسي[29].

إن التنافس الشـديد الذي حدث بين أنصار الغناء الفارسي وأنصار الغناء العربي القديم سـبب ضياع أكثر غناء العرب، وكان العباسـيون وراء هذا بسبب ميلهم إلى الفـرس وتيمنا بميولهم وتقليد عاداتهم والتشـبه بهـم وإدخالهم إلى مفاصل إدارة الدولة، الأمر الذي جعل أذواقهم سـائدة وغلّبها على أذواق العرب في الغناء، فهجر

كثيره وانتهى إلى ضياعه. ولعل هذا أن يكون سمة بني العباس[30] في بابنا الذي نحن فيه: الغناء، ولم يكن أمر الأمويين فيه سواء، إذ إنهم غلّبوا طريقة العرب القديمة في الغناء وأشعار الشعراء العرب المغناة.

واشــتهر المغنــي الزبير بن دحــمان بالتلحين والغناء، واســترعى انتباه الرشــيد واهتمامه وكان من أنصار تيار إبراهيم بن المهدي الفارسي ضد التيار الغنائي العروبي القديم الذي تزعمه إسحاق الموصلي (767-850م)، وإسحق الموصلي هذا كان أعظم موسيقيي عصره بعد وفاة والده إبراهيم الموصلي، وأشدهم حظوة في بلاط الخليفة. وقد بزّ ســائر الموسيقيين بثقافته وسعة اطلاعه في الحديث والقرآن والأدب والتاريخ فضلا عن تبحره في أصوات العرب وطرق غنائهم، وقد تتلمذ على مغنية كانت تحفظ الكثير من قديم غناء العرب المتوارث المنقول سماعا وتدعى شهدة، حفظ عنها الكثير وظل وفيا لهــذا النهج العربي الأصيل في الغناء يغني فيه ويعلمه ويدافع عنه. وكان الخليفة المأمون من أشد المعجبين به لنبوغه في الشعر والأدب واللغة والفقه وسمح له بلبس الســواد شــعار بني العباس الذي كان مقصورا لبسه على العلماء وحدهم. يعد المؤرخون إسحق الموصلي أعظم مغني العرب، لا لجمال صوته، فلم يكن صوته الأجمل ولا الأقوى، بل لكماله الفني متعدد الجوانب والمواهب ضاربا بالعود وملحنا ومنظّرا في الموسيقى وشاعرا ومثقفا، ويذكر له صاحب الفهرست أربعين مؤلفا[31].

## عصر انحلال دولة العباسيين (847-945م)

أول خليفة في عصر الانحطاط هو المتوكل (847-861م)، وكان متزمتا، وفي عهده أســس أحمد بن حنبل أشــد مذاهب المسلمين الأربعة تشــددا. كانت فترة انحلال الدولة فترة مضطربة بدأت فيها تأثيرات الأتراك واعتماد العباســيين عليهم بعد أن كان اعتمادهم مقصورا على الفرس وحدهم في إدارة شؤون البلاد.

حكم الحمدانيون ســورية من حلب، وأكرموا الفارابي أعظم منظّري الموســيقى العربية، وفي عهدهم زها المؤرخان الموسيقيان الأصفهاني والمسعودي. أما مصر فقد حكمها الطولونيون وكانوا من محبي الموســيقى والغناء. وخلفهم الإخشــيديون في حكــم مصر وكانوا أصحاب طرب. أما الأندلس في الغرب فقد عرف أهلها منذ العام 852م وحتى العام 961م بشغفهم للموسيقى والآداب والعلوم.

العباسيون الميّالون إلى الفرس، ومنذ أن اغتصبوا الخلافة من الأمويين في العام 750م، كان شغلهم الشاغل الابتعاد عن الجغرافيا ذات النفوذ البيزنطي والأموي تحديدا، أي الابتعاد عن دمشق، على رغم أهميتها التاريخية والإستراتيجية والثقافية والاجتماعية والدينية بوصفها حاضرة حاضنة للدين الجديد ومركزا منه ينتشر، وعاصمة لإمبراطورية مترامية الأطراف. وجد العباسيون أنه لا قيام لدولتهم في دمشق، وأنه لا قوة لهم إلا إذا كانوا قرب فارس فاختاروا أول أمرهم خراسان لقربها من ملك الفرس. هذه الميول السياسية هي التي فتحت باب التأثر الفني على مصراعيه على موسيقى فارس. وابتداء من هذا التاريخ تحديدا، 750م ، بدأت هذه التأثيرات الموسيقية تظهر بوضوح في غناء العرب وموسيقاهم، فالناس على دين حكّامهم وهواهم.

ولعل أول التأثيرات الفارسية الحقيقية التي وقعت كانت بسبب دخول السلّم الموسيقي الخراساني والطنبور الخراساني كآلة موسيقية. كان إسحق الموصلي محافظا متشددا في كل ما يتصل بأساليب الغناء القديم المتوارث عن تقاليد الجاهلية، وكان يجد في المجددين في الغناء خروجا عن الأصول وتعديا عليها، وإنما هم بذلك يسيئون إلى الغناء العربي ويتطاولون عليه[32]. ولهذا كله نشبت الخصومة بينه وبين زعيم المجددين وقتئذ إبراهيم بن المهدي الذي احتمى بنسبه ومكانته السياسية والاجتماعية. إذ كان إبراهيم ابن خليفة وشقيق خليفة وتولى الخلافة زمنا قصيرا. وكان يحتمي بهذا كله ويجاهر به. وقد دفعه زهوه بنفسه هذا إلى أن يجترئ على الغناء القديم، وشجع الآخرين على أن يحذوا حذوه، ومهد لهم الطريق فيه، فاجتمع حوله رهط ناصروا رأيه وتحمسوا له، انبروا جميعهم يغنون تجديدا خارجين فيه عن طريقة الأقدمين وأساليبهم في الغناء.

لقد تبع إبراهيم بن المهدي مخارق وشارية وريق وغيرهم. وقد انبرى الأصفهاني لهم متهما إياهم بتغيير أساليب الغناء العربي القديم الأصيل، وبإفساد الأذواق. وقد ذهب الأصفهاني إلى أن كل من تتلمذ على المغني مخارق كان مفسدا للغناء القديم ويذكر منهم: بنو حمدون بن إسماعيل، وزريات الواثقية التي كانت مغنية الخليفة الواثق، ورهط كبير من جواري شارية وريق باعتمادهما منهج إبراهيم بن المهدي في جديد الغناء. ولم يقتصر الأمر على بعض المغنين والمغنيات بل امتد إلى سامعي

الغناء الجديد ومتذوقيه ومروجيه وحاضنيه، الأمر الذي شكل تيارا بدأ باثنين هما إسحق الموصلي وإبراهيم بن المهدي في بلاط هارون الرشيد ليقسم أهل البلاط وأهل الصنعة والكار من بعدهم والناس أجمعين[33].

أمّا من تحزّب لإسحق الموصلي في مواجهة إبراهيم بن المهدي وأتباعه ومعجبيه فنذكر منهم: المغنية عريب، والقاسم بن زرزور وولده، وبَذل الكبرى، ويحيى بن معاذ ومن والاهم.

لقد سببت حركة التجديد ضياع معظم غناء الجزيرة العربية القديم. فالسلّم الموسيقي الفارسي أزاح السلّمين العربي والفيثاغورثي، وراج سماعه وانتشر، وكان قد سبقه إلى الانتشار عند العرب الذين سكنوا شرقي نهري دجلة والفرات سلّم الطنبور الخراساني. ويمكننا أن نؤرخ انتشار الأذواق الغنائية الموسيقية النغمية الفارسية في الموسيقى العربية في أخريات القرن العاشر الميلادي ومطالع القرن الحادي عشر.

بحث الكندي (801-874م) في رسالته الموسيقية مسائل: الصوت والأجناس والطنين والانتقالات النغمية والتأليف وغيرها من المسائل، وكان متأثرا في كل ما كتبه في الموسيقى بمباحث اليونانيين القدماء. والكندي بما وصف وكتب شاهد على أن النظام الموسيقي العربي الذي عرفه لم يكن فارسيا ولا بيزنطيا، إذ فنّد أن لكل أمة موسيقاها، وأن العود الآلة المشتركة بين العرب والفرس والترك وغيرهم من الأمم تضرب عليه كل أمة بطريقتها.

ترجم العرب الرسائل النظرية الموسيقية الأولى عن اليونانية ضمن أعمال بيت الحكمة كرسائل: أرسطوكزيني Aristoxenos، وإقليديس Euklid، وبطليموس Ptolemaios، ونيقوماخوس Nichmachos، كان لها تأثير كبير في تأخير النفوذ الفارسي في الموسيقى العربية. إذ إن هذه الرسائل عندما ظهرت بحلّتها العربية أصبحت مناهج تعليم وتعلّم عند العرب، فانتشرت بينهم وكوّنت فرعا من فروع العلوم الرياضية، والذين عملوا على تعليمها ونشرها والتعليق عليها والبحث فيها والنظر في تطبيقاتها النظرية والعملية علماء نذكر منهم: الكندي، والسرغسي (المتوفى 899م)، وبنو موسى، وثابت بن قرّة (المتوفى 901م)، والرازي (المتوفى 923م)، وقسطا بن لوقا (المتوفى 932م)، والفارابي (874-950م). والأصفهاني (المتوفى 967م) الذي كتب سفره العظيم «الأغاني»، تاريخا للغناء

العربي والموسيقى العربية والشعر العربي منذ الجاهلية وحتى القرن العاشر الميلادي. ولم يكن الأصفهاني الوحيد الذي أرّخ للموسيقى العربية وأعلامها، وإن كان يعد أفضلهم جميعا، بل نحا منحاه قريش الجراهي، وجحظة البرمكي، وأبا حشيشة، والحسن النصيبي، والمديني.

الأمر اللافت أن عصر انحلال الدولة العباسية الذي بدأت تظهر فيه ملامح الانهيار السياسي كان عصرا مزدهرا للموسيقى والغناء. وهو يخالف اجتماعيا ما جاء في مقدمة ابن خلدون من أن الغناء يسمو بالعمران وينخفض بغيابه.

وقد ظهرت حركة تأليف تعنى بالغناء وأهله تكاد تكون موازية لحركة المغنين. نذكر منهم علي الأصفهاني (897-976م) صاحب «الأغاني»، الذي يتصل نسبه بمروان آخر خلفاء بني أمية، والذي أقام في حلب برعاية الأمراء الحمدانيين. وأنفق الأصفهاني في كتابة تأريخ الأغاني في حلب حياته كلّها، وهو يعدّ بحق تأريخا للموسيقى العربية من أيام الجاهلية حتى القرن العاشر الميلادي. طبع هذا السفر بمطبعة بولاق في العام 1868م في عشرين مجلدا[34].

ألّف العربي الأندلسي ابن عبد ربه (860-940م) كتابه «العقد الفريد»، ويقع في 25 جزءا أطلق على كل جزء منه اسم جوهرة من جواهر عقده، وخصّ الجوهرة الثانية بالموسيقى.

اشتهرت أسرة أبي منصور المنجّم بالجرّ على الربابة، أولهم يحيى بن أبي المنصور (المتوفى 731م) وكان مولى للخليفة أبوجعفر المنصور، وقد وضع كتابا عنوانه «كتاب أخبار الشعراء»، فيه شعر وموسيقى، واشتهر منهم علي بن يحيى بن أبي المنصور (توفي تقريبا سنة 888م) وله كتاب عنوانه: «كتاب أخبار إسحق بن إبراهيم الموصلي». كما نبغ فيهم يحيى بن علي بن يحيى بن أبي المنصور (856-912م) صاحب كتاب «النغم»، الذي كان صاحب الأغاني يعتمده ويرجع إليه، وله رسالة في الموسيقى. وظهر فيهم أيضا هارون بن علي بن هارون بن يحيى بن أبي المنصور وله كتاب «مختار الأغاني».

ونذكر أيضا عبيد الله بنِ عبد الله بن طاهر المتوفى نحو العام 911م صاحب كتاب «في النغم وعلل الأغاني الثمينة». وله ابن عم يدعى منصور بن طلحة بن طاهر صاحب كتاب « المؤنس في الموسيقى».

ونذكــر أيضاً ابــن خرداذبة (المتــوفى 912م) الفارسي الأصل الــذي تتلمذ على إســحق الموصلي وله في الموســيقى كتب ثلاثة: كتاب «أدب السماع»، وكتاب «اللهو والملاهي»، وكتاب «الندماء والجلساء»[35]، لم يصلنا منها سوى الثاني.

كما كتب الحســن بن موسى النصيبي كتابين في الموســيقى هما: كتاب «الأغاني عــلى الأحــرف»، وكتاب «مجردات المغنــين» أورد في الأول أغاني لم يذكرها إســحق الموصلي ولا عمرو بن بانة، وضمّن الثاني أسماء المغنين والمغنيات من أيام الجاهلية وحتى صدر الإسلام.

وكتــب المدينــيّ كتاب «أخبــار عزة الميــلاء»، وكتاب «قيان الحجــاز»، وكتاب «طبقــات المغنين»، وكتاب «النغم والإيقاع»، وكتاب «المنادمين»، وكتاب «أخبار بن عائشــة»، وكتاب «أخبار حنين الحيرمي»، وكتــاب «ابن سريج»، وكتاب «الفريض». وكتب ابن الضبيّ (المتوفى 920م) كتابا عنوانه: «كتاب العود والملاهي».

إن تطوافنــا السريــع الــسردي هــذا لما ظهر مــن كتب في الموســيقى وأخبار الموســيقيين والضاربين بالآلات يظهر اهتمام العرب بهذا الفن من ناحيته النظرية والعمليــة عــلى رغم مــا كان يعانيه من ســخط المتزمتين والعامة عليه لأســباب اجتماعية ودينية متوارثة.

كان لنتاجــات تراجم بيــت الحكمة من آثار اليونان في الموســيقى أثر كبير في النظرية الموســيقية العربية. نذكر من العلماء العــرب الذين تأثروا بهذه المؤلفات النظرية الموســيقية، السرغسي، وثابت بن قرّة، وقسطا بن لوقا، والرازي، والفارابي، وبنو موسى، والكندي. ولد السرخسي في خراســان وتتلمذ على الكندي وكان معلما للخليفة المعتضد، لكنه غضب عليه وقتله في العام 899م. وله كتب في الموســيقى كثــيرة: كتاب «المدخل إلى علم الموســيقى»، و«كتاب الموســيقى الكبير»، و«كتاب الموســيقى الصغير»، وكلّها كتب في نظرية الموســيقى. وله كتــب تختص بالجانب العمــلي منها: كتــاب «اللهو والملاهي في الغنــاء والمغنين»، وكتــاب «نزهة الفكر الســاهي في المغنين والغناء والملاهــي»، وكتاب «الدلالة عــلى أسرار الغناء». وأبو الحســن ثابت بن قرة (836-901م) صابئي من حــرّان ما بين النهرين، له كتب في الموســيقى: «مقالة في الموســيقى»، و«الموســيقى»، وكتاب في آلة الزمر. أما الرازي المتوفى في العام 923م تقريبا فكان طبيبا ضاربا بالعود ينســب إليه كتاب «المجمل

في الموسيقى». أما سعيد بن يوسف (892-942م) فكان يهوديا مصريا هاجر إلى فلسطين في العام 915م، له كتاب «الأمانات والاعتقادات» يبحث في مقالته العاشرة في الموسيقى. والفارابي (870-950م) كان ضرّابا بالعود، له «كتاب الموسيقى الكبير»، و«كتاب في إحصاء الإيقاع»، لم يصلنا. وبحث في الموسيقى في كتاب له عنوانه: إحصاء العلوم، وكتاب الأدوار.

## مرحلة سقوط دولة بني العباس وزوالها (945-1258م)

سقطت دولة العباسيين على يد هولاكو في العام 1258م. في الوقت الذي كان يزدهر في الأندلس فرع من فروع الأمويين. لنقف على الوضع السياسي في النصف الأول من القرن الثالث عشر لتتضح لنا الصورة السياسية القريبة من زوال ملك العباسيين: قامت دولة الموحدين في الأندلس في العام 1230م قبل ثلاثة عقود من سقوط دولة العباسيين، وجاء المماليك أرض الكنانة مصر في العام 1250م قبل ثمانية أعوام من سقوط العباسيين، ونكون قد تمثلنا بذلك الصورة العامة الشاملة لثلاثة أقطاب جغرافية مهمة وقتئذ في تاريخ العرب: قرطبة، وبغداد، والقاهرة. وكان لهذا التشرذم السياسي أثر في الموسيقى، فقد انحسر شأن بغداد انحسارا كبيرا فيما ازدهرت حاضرتا الأندلس ومصر.

ابتدأ زحف الفرس الديلميون في العام 933م لينتزعوا أقاليم العراق الشرقية واحدا تلو الآخر، وأوقف الأتراك زحفهم إلى بغداد. الأثر الإيجابي الوحيد الذي حصل خلال قرن من الزمان وقتئذ هو الانفتاح الموسيقي والعلمي والفلسفي. كان خلفاء عهد البويهية خلفاء ظل لا حول لهم ولا قوة ابتداء من المطيع وانتهاء بالقائم مرورا بالطائع والقادر: حقبة امتدت من العام 946م وحتى العام 1075م ، انحسرت فيها سلطة الخليفة على قصره وحده فعاشوا أيامهم بين جدرانه في لهو وقصف.

تعاقب البويهيون على حكم بغداد وما يليها من جهة الشرق، في حين كانت بلاد الشام وما بين النهرين وجزيرة العرب كلها بيد حكام عرب، ووطد الحمدانيون حكمهم في الموصل (929-991م)، وفي حلب (944-1003م)، وفيها ظهرت أهم تيارات الفن والأدب في ذلك العصر.

كان المستعصم (1242-1258م)، آخر خلفاء بغداد، يقضي جلّ وقته يسمع الغناء، وكان الأرموي رفيقه. قتل هولاكو المستعصم وآل بيته، وهدم بغداد وأحرقها وأعمل في رقاب أهلها السيف، وأتلف آلاف الكتب، وقتل أدباءها وعلماءها وأئمتها، وقضى على ستة قرون من الازدهار العلمي والفلسفي والفني، وأخرج بغداد من دائرة العلم والثقافة والفن. ولم يبق للعرب بعدها سوى مصر والأندلس: حاضرة في الشرق وأخرى في أقصى الغرب.

وحصل لقرطبة ما حصل لبغداد، إذ تولى أمرها تسعة خلفاء في ثلاثة عقود كانوا في مجملهم ضعافا، كان آخرهم هشام الثالث (1027-1031م) زالت من بعده دولة الأمويين الزاهرة في الأندلس، وتشظت البلاد تحت حكم ملوك الطوائف، واستأثرت كل أسرة بحاضرة وجعلتها مملكة لهم[36]، وتباروا جميعهم في تكريم أهل العلم والأدب والفن، كان أولهم في هذا بنو عبّاد في إشبيلية فكانت المدينة حاضرة الفنون والآداب، فقد كان الملك المعتمد (1068-1091م) مغنيا وضاربا بالعود، وكان ابنه عبيد الله ملحنا ومغنيا ضاربا بالعود هو أيضا.

سقطت طليطلة بيد مسيحيي إسبانيا في العام 1085م، وطلب الأندلسيون عون إخوانهم مرابطي المغرب فأنجدوهم بجيش يقوده يوسف بن تاشفين في العام 1086م دحر جيش ألفونسو ملك ليون وقوّض عروش ملوك الطوائف وألحق الأندلس بإمبراطورية مراكش. وانتهت بذلك قصة الحضارة الأندلسية. إذ إن أسياد الأندلس الجدد كانوا يأتمرون بإمرة فقيههم، وكان الفقيه عندهم صاحب سلطان وسطوة حرّم الفن فخبت مشكاة الأندلس في ظل حكم المرابطين، إلى أن جاءهم الموحدون من أفريقيا فقاتلوهم في العام 1145م، وأزاحوهم عن الحكم وحكموا الأندلس قرنا من الزمان، وعرفوا بميلهم الشديد إلى العلوم والفنون. وفقد المسلمون فردوسهم نهائيا سنة 1230م على يد مسيحيي إسبانيا الذين استعادوا بلادهم بعد حكم العرب لجزيرتهم قرابة ثمانية قرون. مدينة أندلسية وحيدة صمدت هي غرناطة، إذ بقيت تحكمها أسرة بني نصر من العام 1232م وحتى العام 1492م. هذا ما كان من أمر الأندلس في أقصى غرب العالم الإسلامي وقتئذ.

حكم الإخشيديون مصر من العام 938م وحتى العام 969م، وأزاحهم الفاطميون ونقلوا حاضرة البلاد من المهدية، القريبة من الديار التونسية، إلى القاهرة. وعرفوا

بتشجيعهم المفرط للموسيقى والغناء وأهله. انفرط عقد الفاطميين في عهدي الفائز (1154-1160م)، والعاضد (1160-1171م). وكان صلاح الدين الأيوبي دخل البلاد في العام 1169م، وأسس فترة حكم الأيوبيين فيها. ازدهر العلم في مصر خلال فترة حكم الأيوبيين لها (1171-1250م) وبسطوا سلطانهم على بلاد ما بين النهرين، ودمشق، وحلب، وحماة، وحمص، واليمن. ازدهرت الموسيقى في عهدهم، وإن كان صلاح الدين (1171-1193م) ومن بعده العزيز (1193-1199م) اختصا بتشجيع العلماء ورعايتهم، ورعيا علماء الموسيقى النظريين مثل: أبو زكريا البياسيّ، وأبو نثر المطران.

ولئن كان تسلم العباسيين السلطة يؤرخ فعليا لتأثر الموسيقى العربية بالموسيقى الفارسية، فقد ظهر تأثر الموسيقى العربية بموسيقى الترك منذ مقدم حكم الأيوبيين ومن بعدهم المماليك.

كان كبار رجال العلم والأدب في الأندلس أمثال أبي الحكم، وأبي الصلت أمية، وابن باجة، وأبي المجد محمد بن أبي الحكم يفاخرون بموهبتهم في الضرب على العود، وإن كانت النظرة إليهم لمكانتهم العلمية والأدبية ولموهبتهم خارج حدود امتهان الفن واتخاذه صنعة جعلت لهم الضرب بالعود ميزة ورفعة.

ازدهر التأليف الموسيقي النظري في الأندلس في القرن الثاني عشر الميلادي على يد ابن باجة، ومحمد بن أحمد الراقوطي. وظهر في مصر وبلاد الشام من المنظِّرين: أبو الصلت أمية، وأبو المجد بن أبي الحكم، وكمال الدين بن منعة، وعلم الدين قيصر، وفي العراق ظهر: ابن النقاش، وأبو الحكم الباهلي، وصفي الدين عبد المؤمن. بيد أن كثيرا منهم لا نعلم عن مؤلفاتهم شيئا. لكن كتاب الخوارزمي «مفاتيح العلوم» الذي ظهر في القرن العاشر الميلادي مهم فيما يتضمنه من تعاريف دقيقة. وينسحب الأمر على ابن سينا (980-1037م) الذي اهتم اهتماما خاصا بنظرية إقليدس الموسيقية، ويتضمن كتاباه: «الشفاء»، و«النجاة» معلومات قيّمة جدا عن وضع الموسيقى عمليا[37] في القرن الحادي عشر. واهتم ابن الهيثم، المتوفى بعد سنتين من وفاة ابن سينا أي في العام 1039م، هو أيضا بنظرية إقليدس وكتب شروحا على رسالتين في الموسيقى تنسبان إلى إقليدس.

وإذا ما أردنا أن نلتفت إلى المنظرين الموسيقيين بعد أن استعرضنا المغنين فسنجد: أبو عبدالله محمد بن أحمد بن يوسف الخوارزمي صاحب كتاب «مفاتيح

العلـوم» فيه معجم موسـيقي، وإخوان الصفا (القرن العـاشر)، وقد وضعوا اثنتين وخمسـين رسالة تناولت علوما شتى منها الموسـيقى، وأبو الفرج محمد بن إسحق بن أبي يعقوب النديم الوراق البغدادي صاحب «الفهرست»، (توفي في العام 995م)، الـذي جمع فيه كتب العرب والعجـم التي كتبت بالعربية في تصانيف العلوم كلّها مع نبذة عن مؤلفيها وما صدر منها حتى العام 988م، يقع الكتاب في عشر مقالات، ثلاث منها تختص بالموسـيقى. ذكر «الفهرسـت» مائة كتاب في الموسـيقى لم يصلنا منها سوى سـتة![38]، كما نذكر من المنظرين الموسـيقيين البودجاني (940-998م)، لـه كتاب مختصر في فـن الإيقاع لم يصلنا. ونذكر أبو الحسـن علي بن أبي سـعيد عبد الرحمن بن يونس (المتوفى سـنة 1009 تقريبا)، له كتاب «العقود والسـعود في أوصاف العود»، والمسـبّحي الكاتب (877-1029م) صاحـب كتاب «مختار الأغاني ومعانيها». كما نذكر ابن سينا (980-1037م) صاحب «الشفاء»، و«النجاة»، وفيهما تطرق إلى الموسـيقى. ولبحوثه النظرية الموسـيقية تأثير كبير في النظرية الموسيقية العربية والنظرية الموسـيقية الفارسـية دام قرونا. ونذكر مـن المنظرين ابن الهيثم (965-1039م) وله رسالة عنوانها طريف جدا: «رسالة في تأثيرات اللحون الموسيقية في النفوس الحيوانية» لم تصلنا.

وأبو الصلت أمية (1068-1134م) أندلسي، له رسالة في الموسيقى وكان بارعا في الضرب بالعود. وابن باجة (توفي 1138م) وهو أندلسي أيضا، أتقن صناعة الموسيقى وكان ضاربـا بالعود، وواضع ألحان، يذكر له كتاب في الموسـيقى لم يصلنا. والباهلي (1093-1155م) أندلـسي هو أيضا اسـتقر به المقام في دمشـق مرورا ببغداد وكان عالما بالموسـيقى ضاربا بالعود. ونذكر محمـد بن الحداد (توفي 1165م)، وله كتاب «التعليم الموسـيقي»، وابن النقاش البغدادي (توفي 1178)، وكان رياضيا وموسيقيا نظريا عاش في دمشـق، وقد كان طبيب نـور الدين الزنكي (1146-1163م). ونذكر أبو زكريا البيّاسي الأندلسي الذي ارتحل عن الأندلس وعاش في مصر وسـورية، وكان طبيـب بلاط صلاح الديـن الأيوبي. وأبو المجد محمد بـن أبي الحكم (المتوفى 118) كان موسـيقيا ومغنيا وضاربا بالعود وبالإيقاع في دمشق. وأبو نصر أسعد بن إلياس بـن جرجس (المتوفى 1191م) تتلمذ على ابن النقاش وعاش في دمشـق، وله كتاب في الموسـيقى عنوانه «رسـالة الأدوار»، عمل في خدمة صـلاح الدين الأيوبي. ونذكر

يحيى المرسي من أهالي مرسـيه، المدينة التي ولد فيها ابن عربي في الأندلس، صنّف كتـاب «الأغاني الأندلسـية» على طريقة الأصفهاني في «الأغـاني». ونذكر علم الدين قيصر (1187-1251) ولد في مصر وتوفي في دمشـق وكان علاّمة في الموسـيقى. وأبو محمـد عبد الحق بن إبراهيم بن محمد الأشـبيلي (المتوفى 1269م) صاحب كتاب «الأدوار». وأبـو جعفر نصير الدين الطـوسي (1201-1274م) الفارسي، الذي رافق هولاكـو في غزواته وجمع مكتبة كبيرة مـن منهوبات مكتبات بغداد، وهو صاحب كتاب «نبذة في علم الموسيقى»، تتلمذ عليه قطب الدين الشيرازي (1236-1310م) صاحـب كتاب «درة التاج» من أهم كتب الموسـيقى النظرية. وأبو بكر محمد بن أحمـد الراقوطي المرسي، ولد في مرسـية وتوفي في غرناطـة وكان عالما في الرياضيات والموسـيقى. ونذكر الأرموي الذي ترأس مطربي آخر خليفة عباسي وهو المسـتعصم (1243-1258م)، أنقـذه عوده من بطش هولاكو عندما اجتاح بغداد فأمنه هولاكو على نفسـه وماله، وهو صاحب «الشرفية»، أشهر كتب الموسيقى النظرية في القرن الثالث عشر ولعله من أشهرها في تاريخ الموسيقى العربية كلّه.

## العود في الموسيقى العربية

العود في الموسـيقى العربية هو الآلةُ المرجعُ، حاضرةٌ دوما في الأذهان والأسماع وإن تفاوتت حظوظ حضورها من بلد عربي إلى آخر، ومن فترة زمنية إلى أخرى طال وجوده فيها أو قَصُرَ.

تدل الشواهد من رسوم ونقوش وحفر ونحت على أن ما يشبه العود الذي نعرفه في البلـدان العربية والشرقية قد وجـد في الشرق الأدنى في الألف الثالثة قبل الميلاد، وهذا يعني أن عمر الآلة يقارب خمسـة آلاف عام. وهو لم يُخترع على النحو الذي نعرفه عليه اليوم، بل مرّ بمراحل فَعَلت خلالها عوامل الزمن والتجريب والاستنباط فِعْلها فيه تجويدا طال دقائق صنعه ودقة صوته وتوسّع مداه النغمي[39].

عرفه العرب بداية باسـمه الفارسي (البربط)، وتعني صدر البط لشـبه قصعته بصـدر البـط، قبل أن يطلقوا عليه اسـمه من مادة صنعه. وقد اسـتقر له اسـمه العربي في نهاية العصر الأموي. دخل العود العربي إلى أوروبا أواخر القرون الوسطى، ليسـود خلال عصر النهضة وحتى أواخر القرن الثامن عشر محافظا على تسـميته

العربية في مختلف اللغات[40]، ليصبح فيما بعد الآلة المرجع في الموسـيقات التراثية العربية والتركية والإيرانية. ولاتسـاع رقعة العالم العربي الجغرافية تنوعت تسميات الآلة بتنوع أسـاليب العزف عليها ليصبح لدينا عود مشرقي، ويسمى أحيانا بالعود المصري أو الشـامي، وعود مغاربي، ويسمى حسب المناطق المغاربية بالعود العربي أو الرمال أو النقلاب أو الصويري أو الكويترة، وعود صنعاني أو يماني، ويسمى أحيانا القنبـوس أو الطـربي، ليظهر بعدها ما يعرف اليوم بالعـود العراقي، وليد التثاقف الموسـيقي التركي- العربي[41] الذي اعتمدته مدرسـة عود بغداد التي أسسها المعلم الـتركي العثماني العربي الأصـل الشريف محيي الدين حيـدر (1892م- 1967م) في بغداد أواخر النصف الأول من القرن العشرين، والتي نتج عنها أسلوب عزف جديد أبرز العود آلة إفرادية مستقلة خرجت من إسار مصاحبة المغني.

ولو تتبعنـا الآثار المادية التي تركتها لنا الممالـك والمدنيات القديمة الواقعة بين نهـري دجلة والفرات والمدن القديمة في سـورية وفلسـطين وتركيا عـن العود من رسـوم وتماثيل ومنحوتات وحَفر جداري ودُمى فخّارية ولوحات فسيفسـاء ونقوش وعمـلات ولُقى أثرية[42] من آلات موسـيقيـة أو أجزاء منهـا، لوجدنا أن العود قد عرفته المدنيات القديمة كلهـا الموجـودة شـرق المتوسط، من العـصر البابلـي القديم (1950 - 1530 ق.م)، والعصر الآشوري الحديث (911 - 612 ق.م)، والبابلي الحديث (995 - 539 ق.م)، والعصرين السـلوقي والفرثي/ الهلينسـتي (322 - 135 ق.م، 247 ق.م - 226م)، والعصر الكشي (نحو 1500 - 1100 ق.م)، والآثار العديدة التـي نجدها في حضارة فراعنة وادي النيل من عـصر الأسرة الثامنة عشرة (1580 - 1320 ق.م) ومـا بعدها. وكذلك العصر اليونـاني (480 - 23 ق.م)، والعصر الروماني والبيزنطي، في القرنين الثالث والخامس الميلاديين، وبلاد فارس بنهاية القرن السـادس عـشر قبل الميلاد. شـواهد عديـدة[43] تدلـل جميعها على أن أقوام هـذه المناطق الجغرافيـة المتصلة فيما بينها شرقا وغربا قد عرفت العود بأشـكاله البدائية قبل أن تتطور صناعته[44] وأشكاله بفعل التجريب.

والعرب ومن نشـأ عنهم من الأقوام الذين أسسوا حضارات البابليين والآشوريين والفينيقيـين، وغيرهـم ممن سـكنوا بلاد الرافديـن والهلال الخصيـب[45] وشرقي المتوسـط كالكلدانيين والنبطيين واللخميين والغساسنة، معروفٌ أنهم أقوام هاجروا

من جنوب جزيرة العرب إلى الشـمال. وقد عرفت أقوامهم كلها آلة العود، ودليلنا مسـلّة اكتُشفت في قبور سـبأ جنوب جزيرة العرب تعود إلى القرن الثالث الميلادي منقوشة عليها امرأة واقفة تحمل عودا بيسراها لا يختلف في شكله عن العود الذي كان معروفا وموصوفا في العصر الأموي[46].

وإذا ما أردنا تحديد ظهور أشـكال آلة العود زمنيا حسـب المناطق الجغرافية استنادا إلى ما توافر من شواهد آثارية، فإننا نستطيع جمع هذه الأشكال في عائلتين اثنتـين: عائلة الآلة ذات الصندوق الصوتي الصغير والرقبة الطويلة (عائلة الطنبور)، وقـد ظهـرت في بلاد الرافديـن ووادي النيل وبـلاد فارس وحوض شرق المتوسـط والأناضول وكامل حوض المتوسط خلال الفترتين اليونانية والرومانية في مراحل زمنية تمتـد من 2350 ق.م إلى القرن الثاني الميـلادي. وعائلة الآلة ذات الصندوق الصوتي الكبير نسـبيا والرقبة القصيرة (عائلة العود)، وقد ظهرت في بلاد فارس، وفي جنوب جزيرة العرب، وفي الهند، وفي الصين خلال فترة زمنية تمتد من القرن السـادس قبل الميـلاد حتى القرن الخامس الميلادي. والعود محور بحثنا هذا يتصل بالعائلة الثانية من هذه الآلات.

## تفاصيل آلة العود[47]

العود آلـةٌ وترية عُرفت في الجاهلية باسـمها الفارسي «البربـط»: صدر البط. ويرجع شـكله الذي نعرفـه عليه اليوم إلى القرن الثاني الهجـري (الثامن الميلادي). اسـتنبطه أشـهر ضارب على العود في عهد الدولة العباسـية منصور زلزل بأن قصّر زنده، وأطال صندوقه المصوّت وجعله بيضاويا كأنه نصف كمثرى.

أقدم عود من جنسـه يسـمّى الشـبوط لشدة شبهه بسـمك الشبوط، عريض الوسـط، دقيق الطرفـين، وكان له وتران اثنان: البمّ، والزيـر، ثم أضيف إليه وتران آخران هما: المثلَثْ والمثنى فصار رباعي الأوتار، ثم توالت إضافة الأوتار عليه لتصبح سبعة وبعضهم جعلها ثمانية.

يتألف صدر العود صناعةً من أجزاء أربعة:

1 - الصندوق المصوّت أو القصعة، ويصنع من أضلاع عددها فردي لا يزيد على 21 ضلعا. طول الصندوق ثلاثة أمثال عمقه، ومثل ونصف عرضه.

2 - الوجــه (صدر العود) ويصنع من الخشــب الأبيض. وهــو يتألف من ثلاثة ألــواح يجعل أعرضها في الوســط. ويركّب عليه المشــط (مربط الأوتــار)، والرقمة (موضع الضرب على الأوتار) تحمي وجه العود من التآكل بفعل الضرب على الأوتار، والشمســية (القمرة المزخرفة المثقّبة) مركزها في المنتصف وتكون لها أحيانا دائرتان صغيرتان إلى جانبها.

3 - ساعد العود (زنده) ويسمى أيضا العنق، ويكون على شكل نصف مخروط. يســمى الجزء المســطح من الساعد (المرآة)، ويســمى ملتقى المرآة مع وجه العود (الحجاب)، ويُطلق على أول الساعد (الأنف).

4 - بيت الملاوي، ويسمى أيضا (بنجك) وتكون فيه الملاوي (مفاتيح شد الأوتار) ويكون عددها اثني عشر.

أما أنواع الأعواد فهي:

- عود سبعاوي، وكان شائع الاستعمال في مصر والشام خلال القرن الثامن عشر. تُشد عليه سبعة أوتار مزدوجة.

- عود شبّوط: وهو ثنائي الأوتار.

- عــود عربي: وهو العود القديم ذو الأوتار الأربعة، كان شــائع الاســتعمال في القرون الأربعة الأولى من ظهور الإســلام، وهو العود المستخدم في أيامنا بزيادة وتر خامس فيه.

- عود فارسي: وهو البربط أو صدر الطنبور العجمي أوائل القرن الثاني الهجري، ثم أصبح عند الفرس على هيئة العود العربي مع اختلاف في صناعته وتسوية أوتاره[48].

2

# أصول الموسيقى العربية

«... فالعرب بين إمبراطوريتين: شرقية فارسية، وشمالية بيزنطية، ارتحلوا بأحمالهم إلى كل منهما يبيعون ويشترون ويسمعون ويتأثرون وينقلون ويحاكون ويقلدون».

ظهرت حركة الاهتمام بالتراث عموما والحفاظ عليه خلال الحقبة الاستعمارية التي عاشتها البلدان العربيّة، أو التي اصطلح على تسميتها سياسيا بفترة الانتدابات: الإنجليزي والفرنسي والإيطالي. وكانت هذه الحركة عنوان مقاومة ثقافية تضاف إلى العناوين المقاومة الأخرى، فمن لم يحمل السلاح حمل القلم والآلة الموسيقية أو صدح بحنجرته، وما كادت البلاد تستقل حتى غاب هذا الاهتمام بالتراث وجمعه ودراسته والبحث فيه، فاندفع أهل البلاد حديثو العهد بالحرية إلى الأخذ بأسباب العيش الأوروبي ملبسا ومأكلا ومشربا ومسلكا حياتيا وعزفا وغناء، ويكاد يكون الأوروبيون وحدهم[1]، هم الذين عكفوا على دراسة تراثنا الموسيقي ونبهوا إلى أنه في طور الضياع والاندثار، إذا لم يُجمع ويصنّف ويُسجّل ويُدْرَس ويُحلل ويُدَرَّس ويُنشَر.

والغريب أن الدعوات الأوروبية لحفظ الموسيقى التراثية ودرسها فَهِمَها بعض أهــل البلاد عــلى أنها تكريس للتخلف والتحنط والركــود إذ إن بعض أهلنا، كي لا نقــول عددا كبيرا منهم، كانوا يرون في موســيقانا التراثية موســيقى متحفية عفى عليهــا وعلى أهلها الزمن وأن العــصر وقتئذ يقتضي الاقتــداء بالحرية الأوروبية، فراحوا يغرفون منها بلا حســاب ولا رقيب ولا روية ولا دراية ولا تدقيق، المهم أن نتمثل ما لدى شــعوب الضفة الشمالية من البحر المتوسط، وذلك قبل أن تبهرهم فكــرة الحلم الأمريكي. صار المجلوب مــن بعيد عنوان التحضر، والتبرؤ من المحلي القديم دليل تمدن، حتى إن صفة «بلدي» صارت تعني سوقيا مبتذلا!

وبدلا من دراســة العــود وتطوير تعليم وتعلم العــزف عليه جرت محاولات لاهثة لتطويع آلة البيانو لتعزف ثلاثة أرباع الصوت أو حتى أجزاء الكوما. وانبرى الموســيقيون في هَرمَنةِ[2] أعمالهم بلا خبرة ولا دراية هرمنة بدائية فجّة هربا من الخــط اللحني الواحد (المونودية)[3] التي تطبع موســيقانا بمزاج خاص. واقتضت الهرمنة التأليف في مقامات تخلو من ثلاثة أرباع الصوت، ومعدّلة كي تتمكن بعض الآلات مــن عزف جملة أو بعــض جملة مهرمنة[4]. وتضخمت الفرق الموســيقية تضخــما سرطانيا غير مــدروس ولا مقنّن بلا ضابط له، تُحــشر فيها الآلات حشرا ويُخترع لبعضها جمل موسيقية بدافع التوزيع الموسيقي[5].

ما يمكن أن نســميه اليوم الإرث الموسيقي العربي - وربما من الأفضل والأدق أن نقول: الإرث الغنائي الموســيقي العــربي - هو حصيلة مجموع ثقافات الأقوام الذين شــغلوا فضاءات جغرافية خاصة بهم في زمــن من الأزمان وأصبحت كلها مجتمعة في رقعة انتشر فيها الإســلام، واعتنقت الأقــوام والأعراق والأمم الدين الجديــد فأدخلت فيه دماء جديدة وألوانا جديدة وأحاســيس جديدة وثقافات وموسيقات جديدة بعضها يفوق بكثير ما كان للعرب منها رهافة وذوقا وصنعة ودقة وعمقا. هذا الخليط البشري من لحم ودم وروح انصهر مع الزمن في بوتقة الأمــة العربية والإســلامية، وإن كانت بعض الأقوام التي انصهرت فيها ليســت عربية ولا إسلامية.

ما الحصص وكيف توزع أو كيف تُعرف؟ أسئلةٌ لا يمكن الإجابة عنها بدقة، ولعل الإجابة عنها لا تكون يوما دقيقة، فلم يبقَ من هذا الخليط الثقافي الموســيقي شيء

على حاله، بل تفاعل وتداخل وتمثّله ورثته الجدد بمزاجهم الخاص بهم، وبأسلوبهم الخاص بهم، فأصبح شيئا من هذا وذاك.

ظهـر العرب في المسـار الزمني التاريخي في القرن السـابع الميلادي مع الدعوة الإسـلامية. وهذا لا يعني أن العرب ما كانوا موجودين قبل الدعوة، فوجودهم قبل الدعوة مؤكد بالمصطلح «الجاهلية»، وهو تواجد قريب زمنيا نسـبيا بفترة الدعوة، إذ إنه نظريا يسـبقها تماما ويتوغل في القدم قبلهـا بزمن بعيد. وقد قصدنا هنا أن حضـور العـرب تاريخيا بدأ مع الدعوة وبعدها، إذ تأكـد حضورهم بنشر دعوتهم وتأسيس إمبراطوريتهم على أنقاض إمبراطوريتي الفرس والروم.

ضمن هذا السـياق الدلالي المحدد، وفي الإطار الثقافي الموسيقي تحديدا، يمكن أن نقـول إن العرب بصلاتهم ورحلاتهم وعلاقاتهـم وتزاوجهم واطلاعهم وتأثرهم ورثـوا في الأقل ما كان معروفا قبلهم عند أقـوام جاوروهم أو احتكوا بهم في فترة الجاهليـة وما قبلها، وكانوا تجارا بدوا رُحّـلا في غالبهم الأعم، حضريين مقيمين في الحاضرات الكبرى كمكة ويثرب، إن بقينا في العهد والرقعة الجغرافية التي سـتولد فيها الدعوة الإسلامية.

المهـم هنا أن نقول إنهم في الأقل قد ورثوا موسـيقيا ما كان معروفا وقتئذ من «أنظمة» موسـيقية فارسية وهندية[6] وإغريقية[7] وبيزنطية[8] وسريانية، وتركية[9] ومـا قبل عربية[10] في الهلال الخصيـب وجاهلية، مكونات اجتمعت كلها في بوتقة الإسـلام الذي صهرها مع أقوامهـا. بعض هذه الثقافات الموسـيقية كانت متوازية في الوجـود مع بعضها، وبعضها تتابع زمنيا مع بعضها الآخر، سـبقته أو لحقت به. والثقافـة الموسـيقية بحد ذاتها لا توجد وتظهر من دون حاملها البشري الإنسـاني. وهذا الحامل البشري الإنسـاني عندما اعتنق الإسلام لم يخرج من جلده، بل انخرط في الأمـة، وذاب فيها بمكوناته الإضافيـة التي لم تكن بداية في الأمة. هذه الإضافات الكثيرة المتنوعة من غير العرب بمختلف أعراقهم دخلت المنظومة الإسلامية، اعتنقوا جميعهـم العقيدة لكنهم أدخلوا إلى نسـيج ناشريها من العرب ثقافات متنوعة، لم يكن شيء في مستواها عند الفاتحين.

غـير أن محـاولات البحاثة العـرب تأكيد ما للعـالم العربي من تـراث أو إرث موسيقي موحد، وخصوصيات جغرافية تتصل بكل منطقة من مناطق بلدان العرب،

لم يشـاركهم فيها الـرأي بحاثة آخرون أوروبيون. فعلى سـبيل المثال، يرى الباحث الموسـيقي الفرنسي جـول روانيه Jules Rouanet في مطلـع القرن العشرين أن ما يطلق عليه «موسـيقى عربية» هو مزيج من عناصر فارسـية وتأثيرات من منطقة الحـيرة وفيها من الغساسـنة ما فيها، وهذا الخليط كله غلفـه العرب المنظّرون في القرون الوسـطى بنظرية موسـيقية يونانية. وأن إرادة هـؤلاء المنظرين العرب في تقعيد موسـيقاهم، أو ما وجدوا موسـيقاهم عليه في زمانهم، بنظريات موسـيقية إغريقية، إنما هي جهود قسرية تخلو من العلمية والموضوعية، همها جميعها إلباس موسـيقاهم بقواعد يونانية! ويذهب روانيه في دعواه إلى أبعد من ذلك، معتبرا أنه ليس للعرب فن خاص بهم ويقول: «الفن الذي يسمى بالعربي في سورية إنما هو فن سـوري، وهو قبطي في مصر، وبيزنطي في آسيا الصغرى، وروماني-بربري في أفريقيا، وروماني- إيبيري في إسبانيا، وبارثي وساساني في فارس وبلاد ما بين النهرين»[11].

بعد ثلاثـين عاما من مقولة روانيه جاء البارون رودولف ديرلانجيه الذي ترجم مع معاونيه من البحاثة التونسيين كتب ورسائل المنظِّرين العرب في القرون الوسطى فيما أصبح يعرف اليوم بمجلدات الموسـيقى العربيـة. قَبِلَ ديرلانجيه ضمنا ما جاء به المنظرون العرب بربط الموسـيقى العربية باليونانية، لكنه أشـار إلى أنه كان من الأفضـل لو عمـد المنظرون العـرب إلى البحث عن «أصـل أولي»،[12] أو عن «نواة موسـيقية قومية قديمة قدم عهدهم في التاريخ كأمة ساميّة تجعل من هذا «الأصل الأولي» مبـدأ الدراسـة والبحث، انطلاقا منـه تُعرف الإضافـات المجلوبة، وتعرف التأثـيرات والتطورات الداخلية التي تطرأ عـلى كل منظومة من المنظومات للبشر فيها يد وفكر وإحساس.

مـن يقرأ روانيه يدرك أنه يخلـط بين الفن العربي والفن الإسـلامي ولا يجعل بينهـما فاصلا، لكنه في الوقت نفسـه ينفي عن العـرب أن يكون لهم فن تُلصق به صفة العربي وأنه فن آخرين اسـتحوذ العرب عليه بفعل الإسـلام الذي نشروه بين ظهراني أقوام ليسـت عربية أصلا وإنما اعتنقت دينهـم. وهو يعتبر أن الفنون التي نسـبها العرب إليهم إنما هي فنون مسـيحية، أو فنون غير إسلامية بالأصل، أكسبها العـرب ومعهم المسـلمون من غير العـرب، صفة العروبة أو الإسـلام. في حين يرى ديرلانجيه في الفن العربي أصلا ساميا مغرقا في قدمه.

مع تنامي الشعور القومي عند الترك والفرس في منتصف القرن العشرين تنامى معه النظر إلى المفهوم الذي يرفض الفنون الإسلامية ويرجعها في مجملها إلى فنون أصولها غير إسلامية. وفي الوقت نفسه ظهرت فرضيات تقول إن العرب عندما فتحوا بلاد فارس لم يكن لهم في الموسيقى ما كان للفرس، وإن الفاتحين العرب وجدوا عند من أخضعوهم لسلطانهم ولسلطان دينهم فنا موسيقيا متطورا تبنوه ونسبوه فيما بعد إلى أنفسهم. وكان للترك موقف كموقف الفرس، وأظهر كلا الموقفين، الفارسي والتركي، أنه لا فضل للعرب ولا سبق لهم في الموسيقى، وأن ما لديهم هو فارسي تركي، أي غير عربي، بل إنه جاء حتى من خارج المزاج السامي كله، إذ إن الفرس يعتبرون أنفسهم هندو-أوروبيين، في حين يعتبر الترك أنفسهم أوراليين أنطاليين. وفي كلا الرأيين ما فيهما ضمنا من عداء للسامية أو تقليل من شأنها. وهم يرون حتى في الإرث الموسيقي السرياني-البيزنطي محطة واصلة بين الإغريق القدامى وعرب الجاهلية.

أفكار روانيه، ومعها أفكار مستشرق فرنسي آخر هو جاك بيرك، مرورا بالأفكار المعتدلة التي ذكرها رودولف ديرلانجيه صاحب موسوعة الموسيقى العربية تدور كلها حول موضوع نزع صفة العربية عن الموسيقى التي نسميها كذلك، وإرجاعها في أصولها كلها إلى الفرس والترك، وأن البحث عن أصول يونانية قديمة (إغريقية) فيها مُقحمٌ متقوّل قسري. والأفكار الجازمة القاطعة التي تبناها روانيه لعلها جاءته ضمنا مما اطلع عليه من أعمال المستشرق اللساني رنان Renan الذي نفى وجود المعلقات الشعرية الجاهلية، بل نفى معها وشكك في الشعر الجاهلي كلّه، وعنه أخذ غيره من المستشرقين في هذا من دون أن يذكروه، وبهذه الأفكار طلع طه حسين فأثار معركة لم تنتهِ عقابيلها حتى اليوم بين مؤيد ومعارض[13].

وما نريد قوله هنا ليس مع أو ضد، وإنما محاولة سماع وفهم الأفكار المتضاربة، المؤيدة والمعارضة، بل المحايدة التي تسعى إلى قبول كلمة سواء في أصول الموسيقى العربية.

جاء هجوم الأديب الفرنسي جورج دوهامل Duhamel، الذي ذكره المستشرق جاك بيرك Berque[14] في كتابه «الشرق الثاني»، على هوية جامع القيروان الفنية في تونس، والذي يقول فيه إن هذا المسجد ليس فيه من العربية سوى الأرض التي بني عليها[15]. وبيرك نفسه يعيد استخدام مقبوس دوهامل بعد ست وثلاثين سنة مرة أخرى وحرفيا، إنما في سياق آخر، حاول فيه أن يدلل على فكرة تدور حول «إعادة

توظيــف الثقافة». يحاول بيرك بعد أن اســتعاد فكرة دوهامل بـ «أن لا شيء عربيا في مســجد القيروان ســوى الأرض التي بني عليها»، ليقول: ألا يمكننا اليوم اعتبار أن كل ثقافــة من الثقافات، من نواح عديدة، ما هــي إلا نظام إعادة توظيف؟[16] إن فكــرة إعادة التوظيف أكــثر دقة وموضوعية من الفكــرة الأولى: أي نفي أي مأثرة للعرب فيما ينســبونه إلى أنفســهم من فنون، ففيه مجافاة للحقيقة وإجحاف، إذ إن من ســبق العرب في الموســيقى وجاورهم لا بد أخذ عنهم متأثرا بفنون غيرهم بمزاجهــم هم، وأحاسيســهم هم. فتأثر العرب بالفرس غير تأثــر الترك بالفرس، ولو كان الأصل موضوع التأثير واحدا، لكان مزاج المتلقي مختلفا في مثالنا العربي-التركي. ففكرة إعادة الاستخدام هنا أو إعادة التوظيف أو ربما «التمثُّل»، هي رهن المتمثل المتلقــي، وهي عملية رهينــةٌ بمتلقيها متنوعة تنوع متلقيهــا، وبالتالي تكون إعادة توظيفهــا مختلفة مــن ثقافة إلى أخرى. نحن نحاول هنا أن نــرى الأمر ونقلّبه من وجوهه المختلفة، بأطرافه المختلفة، ولو كانت حاسمة على لسان روانيه ومن بعده دوهامل، متحفظة هادئة من طرف ديرلانجيه، وتوفيقية بقلم جاك بيرك. فالحقيقة هــي كل هذا بنســب مختلفة متباينة تباين الفترات الزمنيــة التي نتحدث عنها في تطور الموســيقى العربية، إذ إننا لا ننكر أن ما كان للفرس والبيزنطيين أيام جاهلية العرب من موسيقى لا يطاوله ما كان للعرب منها في شيء. فالعرب بين إمبراطوريتين شرقية فارســية وشــمالية بيزنطية ارتحلوا بأحمالهم إلى كل منهما يبيعون ويشترون ويسمعون ويتأثرون وينقلون ويحاكون ويقلّدون.

وقد تطرق الباحث السويسري سيمون جارغي Jargy بدوره إلى أصول الموسيقى العربيــة في كتابه «الموســيقى العربية»[17]، بدءا من الأســاطير إلى التراث الســامي فالتــوراتي فالإنجيلي، مرورا بالتراث الفارسي واليوناني الإغريقي، وصولا إلى الجاهلية فبداية الإســلام فالعصر الأموي ثــم العباسي منتهيا بالأندلــسي. طبعا لم يغفل ذكر التأثــيرات البيزنطية والسريانية[18]. وجارغي متخصص بالســاميين لذا نجده يربط الإرث التوراتي مارا بالإنجيلي وصولا إلى الإسلام.

أما الباحث الموســيقي التونسي صالح المهدي فيتناول مســألة أصول الموسيقى العربيــة بالطريقة التقليديــة التي يُنظر بها إليها عند العرب عموما مســتهلا رأيه بمباريات الشــعر التــي كان الجاهليون يجرونها كل عــام في مكة الجاهلية، وكانت

روائعهم تُكتب بماء من ذهب وتعلق على أستار الكعبة التي رفعها إبراهيم الخليل تعظيما لشـأن قارضيها ولشأن الشـعر عند العرب عموما[19]. وأشار المهدي[20] إلى تأثير العمال الفرس الذين كانوا يؤمون مكة في القرن السادس الميلادي لترميم الكعبة وكيف أنهم حملوا معهم غناءهم. لكن الرأي الذي يتوسـع فيه المهدي حول أصول الموسـيقى العربية، اعتباره أن هذه الموسـيقى المتقنة بدأت مع زرياب في القيروان وأنه حمل معه الموسيقى التونسية[21] إلى الأندلس حيث ذاع صيته وانتشر فنه.

والغناء العربي القديم كان ارتجالا حرا في مقام من المقامات، أو موقعا يصاحبه ضرب إيقاعـي ثابت. ومازال هذا النـوع من الغناء المرتجل الحر أو الموقّع موجودا عندنا وعند الهنود والإيرانيين والعراقيين. ولعل هنا تكون النواة الغنائية الموسـيقية القديمة التي طلبهـا ديرلانجيه، والتي يمكن أن نعتبرها بداية الأصل ننطلق منها في بحثنا لتلمس تطور الغناء والموسيقى عند العرب.

كان منير بشير قد ردّ على ما جاء به صالح المهدي من أن زرياب بعد أن أقام مدة في القيروان حمل معه الموسيقى التونسية إلى الأندلس، بأن زاد زرياب الموسيقي هو زاد عراقي عِرقي من بلاد ما بين النهرين، أقدم مما جاء به الإسلام أو حمله أو تمثله من موسـيقى، وأن مخزون زرياب الموسيقي هو موسيقى شرقية قديمة نتاج تلاقح ثقافات تعاقبت وعاشت في بلاد الرافدين والأصقاع المحيطة بها[22].

ويشـير منير بشـير في موضع آخر إلى أن أصول الموسـيقى العربية قديمة قدم إنسـان الأرض التـي يعيش عليها العرب اليوم، خصوصا في شرق المتوسـط والشرق الأوسـط، وتحمـل في مكوناتهـا الثقافية الفنيـة مكونات الشـعوب التي تداولت وتعاقبت وتعايشـت عليها. فأصول موسـيقانا برأيه: سـومرية، وبابلية، وآشورية، وكلدانيـة، وفارسـية، وكردية، وبيزنطية، وعربية تداخلت وتشـاكلت وامتزجت في مزاج أهليها وحُملت إلى إسبانيا ومنها إلى أوروبا[23].

إن التأكيد على المقام العراقي ضمن سياق البحث عن أصول الموسيقى العربية أمر مهم. فالمقـام العراقي وليد تلاقح وتفاعل حضارات ثقافية فنية كبيرة انصهرت معا وتطورت في بوتقة بلاد ما بين النهرين جغرافيا. التأثيرات الموسـيقية الفارسـية والبيزنطية والعربية كانت متبادلة. والغناء المسـمى بالمقام العراقي ولد وتطور في العـراق وليس له نظـير في بلد عربي آخر. إذن هو وليـد جغرافية محددة تفاعلت

فيها حضارات عاشت فيها أو كان لها تأثير فيها بحكم الجوار، كالحضارتين الفارسية والبيزنطية[24]. وغناء المقام مبني على تسلسلات نغمية.

مســألة المقام العراقي إذن مســألة معقدة لنبُتَّ فيها كي نســتخلص ونتلمس أصــول الموســيقى العربية. فالــرأي الأول في المقام يعتبر أن التأثــير والتأثر الفارسي البيزنطي العربي هو الذي ولّده وتناقلته حناجر أهل البلاد حتى وصلنا على الشكل الذي نعرفه عليه. في حين أن الرأي الثاني يقول إن قطيعة ثقافية حصلت بســقوط بغداد ســنة 1258، وإن تأثيرات مغولية، وتركمانية، وفارســية، وتركية دخلت على طريقــة غناء المقام فأحدثت فيه نظاما جديــدا عمره أربعة قرون هو الذي وصلنا على الشــكل الذي نعرفه اليوم. فــلا إجماع إذن على أصل المقــام العراقي، فالرأي الأول يعطيــه عمرا طويلا جدا قياســا إلى الرأي الثاني، وبين الاســتمرارية والقطيعة بون شاســع وفرق. فضلا عن أن الفوضى الاصطلاحية التي تصاحبه دلالاتها (مفهوم المقام، شكل المقام، غناء المقام، صيغة المقام، نظام المقام...) لا تؤسس لجعله عراقيا صرفــا بل تركيا أو كرديا... وحدها صفة «العراقي» الملتصقة بالمقام تجعل العراقيين يعتــبرون أصله عراقيا، والمقام العراقي الغنائي لا علاقــة له بمصطلح «مقام» المبني على عقود وأجناس في الموسيقى العربية.

ولئن كانت مسألة الفصل في أصل المقام العراقي معقدة فلقد كانت الآراء في قضية الموشح الغنائي تكاد تكون مجتمعة[25] في أن صاحبه ومبدعه هو الشاعر مقدّم بن معافى الذي رافق الأمير عبدالله بن محمد المرواني الذي حكم الأندلس من العام 888م حتى العام 913م، وقد قلّد شعراء المشرق صنعة أهل الأندلس فيه. وهناك رأي يقول بأن من قعّد الموشــح هو ابن سناء الملك (1155-1211). ويــرى صالح المهدي[26] أن أول من لحّن الموشــح وغنــاه هو زرياب في متتالية غنائية موســيقية معروفة بـ «فاصل» في تركيــا، و«وصلة» في المشرق، و«نوبة» في المغرب.

ويرى المؤلف الموســيقي اللبناني توفيق الباشا أن الموشح، هذا القالب الشعري الغنائي، يلقى قبولا في العالم العربي كله ويشــكل قالبا تراثيا بامتياز يســمعه العرب جميعهم ويغنونه، ويرى في المغني زرياب الوســيط الذي نقل موسيقى المشرق إلى الأندلس وزاوج بينها وبين جديد أهل الأندلس: الموشح الشعري[27].

أما العراقي محمد هاشـم رجب فيؤكد على الأصل العباسي العراقي للموشـح وأرجع المعلومة للشـيخ علي الدرويش الحلبي[28] سمعها منه عندما كان في بغداد سـنة 1941 في معهـد الفنون الجميلة. ويشـير رجـب إلى أن الموشـح غناء عرفه العراقيون في العصر العباسي، نقله زرياب معه إلى الأندلس، وانتشر من الأندلس إلى شمال أفريقيا وتناقله العرب من جيل إلى جيل[29].

أما منير بشـير فقد خالف الجميع في أصل الموشـح الغنائي المعروف بالأندلسي وأرجع أصوله إلى ثقافات ما بين النهرين الموسـيقية ما قبل الإسلام وما قبل العرب، نافيا أصوله العربية مرجعا إياها إلى ألحان بيزنطية وسريانية من بلاد ما بين النهرين، وأن هذه الألحان قد تأثرت بدورها بالألحان التركية التي كانت معروفة وقتئذ، وأن هذا المخزون القديم الخليط قد انتقل إلى شمال أفريقيا وإلى الأندلس، وأن الموشح نُسب إلى العرب لأنهم صانعو المزيج ولأنهم ألبسوه شعرهم الغنائي الجديد[30].

أما الموسـيقي اللبناني وليـد غلمية فينفي أن يكون للعرب موسـيقى خاصة بهم لأن العرب لا يملكون تراثا موسيقيا عربيا أصيلا. فالفن في العصور العربية عاش في كنف الخلفاء والأمراء وكان صنيعة القصور والحفلات، وأن الشعب لم يكن يعرف شيئا من هذا[31].

هذه الأفكار حول تجريد العرب وتاريخهم من موسيقى اختصوا بها، والتي أكد عليها وروّج لها قبلا الباحث الموسـيقي الفرنسي روانيه، كانت في وقت من الأوقات سـائدة ورائجة في العالم العربي، بل إنها كانت شـائعة كثيرا في سـوريا. وهي وإن حاولت الاسـتناد إلى بعض الفرضيات، أو حاولـت حتى ابتداع فرضيات تدعم هذا الرأي فإننا لا نسـتطيع أن ننكر على أمة يتجاوز عدد سكانها ثلاثمائة مليون إنسان أن تكون لهم موسـيقاهم وإن اختلطت أصولها وتباينت وتنوعت، لكنها في النهاية امتزجت بمزاج واحد يعرف بها وتعرف به.

المشـكلة الكأداء في البحث عن أصول الموسيقى العربية وتلمس آثارها البعيدة أن كل ما وصلنا من كتابات عنها، وهي ليست بالقليلة، نهجها نظري وصفي بحت، بـل رياضي أيضا، أو وَصفيٌ حكائيٌ، فغياب نظام التدوين حرمنا من أشـياء كثيرة لا يمكن الاستدلال عليها وصفا. فما وصلنا من العصر الأموي وبعده العباسي، وما كان في الأندلس من أخبار وأحوال، باعتباره الموسـيقى التراثية، لا شـك في أنها موسيقى غير أمينة، محرّفة في نقلها، غير أنها في نهاية المطاف تنقل شيئا.

الباحــث الموســيقي اللبناني وديع صــبرا أراد أن يثبت للغرب أســبقية العرب في اكتشــاف علم توافق الأصــوات وتناغمها (الهارموني) في كتــاب[32] صدر له في بيروت سنة 1941. وكان صبرا قد ألقى محاضرة سنة 1923، في قاعة بلييل الشهيرة في باريس، ترأسها الأستاذ ألفرد برونو، دعم فيها فرضيته. لكن الطريقة التي قدّم فيها جول بيندر Jules Bender المحاضر صبرا وموضوع محاضرته، تجعلنا نتوخى الحذر العلمي المنزه عن الانفعال العاطفي. ومهما كان الأمر فقد كان لوديع صبرا رأيه وفرضية عمل بدأها مســتعيرا من ديرلانجيه ومن روانيه مقبوســات عن الفارابي، وصفي الدين، واللاذقي، وتتصل كلها بالمســافات النغمية التوافقية، مهاجما الســلّم المعدّل، ومعتبرا المسافات فيها توافقية، مستشــهدا برأي المؤلف الموسيقي الفرنسي كامي سان صانس في مسألة «الكومــا»، رادا على روانيه الذي ادعى أن الموســيقى العربيــة لا تتطور ولا يمكنها أن تتطور من داخلها. ولا شك أن ما فعله وديع صبرا جهد طيب صادق فيه نفس عاطفي وطني، إذ طلب أن يُردّ الاعتبار للموسيقى في لبنان، وأن يتحول الكونسرفاتوار الوطني اللبناني إلى «ڤيلا ميدتشي»: كعبة النهضة الفنية لنشر الموسيقى التراثية العربية.

إن مســألة التأكيد والإصرار على أن الحضارة العربية هي أم الحضارة الأوروبية فيها مغالاة وشــطط. أن نقول إنها أحدثت تأثيرا كبيرا أو ضئيلا فتلك مســألةٌ يمكن قياسُها في تاريخ العلوم والآداب والفنون، وليس في التلاقح فضل ومنّة. والإصرار على نــشر هذه الفكرة، وإن كان مغلفا بإرادة طيبة، غالبا ما يأخذ شــكل الدفاع الوقائي عن النفس، شــكل إثبات الذات التاريخية من باب الدونية الحالية، وهذا ليس من العلم في شيء. هذه الفكرة المســيطرة، وإن بدأت في مطلع القرن العشرين، مازالت مســتمرة حتى يومنا هذا، وكمُّ الكتابــات الهائل الذي يصدر فيها عندنا وعند غيرنا جعلهــا صراعا مفتوحا بين «كان» و«صار». وأن تكــون فرضيات البحث مبنية على الموضوعيــة بحثا عن الحقيقــة التاريخية فهذا من البديهيات، أما أن ننســاق وراء الأهواء والعواطف وعُقَدِ النقص فتلك مسألة خطيرة لا تؤدي إلى شيء.

أما الأب اللبناني جوزيف خوري الذي ترأس الكونسيرفاتوار الوطني اللبناني سنة 1973 فقــد كان أكــثر اعتدالا وحذرا في طرح أفــكاره وإن كان بعضها ينحو منحى فرضية وديع صبرا. جاءت أفكار الأب خوري متحررة من عقدة الأسبقية التي تخفي خلفها عقد نقص أهل الشرق.

وبعــض الأفكار المطروحة تتجاوز حد الشــطط لتصبح ضربا من عملقة الذات، إذ يدعي البعض أن العرب هم الذين اخترعوا العلامات الموســيقية والمسافات فيما بينهــا، وهم من ابتدعوا علم التوافــق (الهارموني)، والإيقاع، وأنهم هم من اخترعوا الآلات الموسيقية التي انحدرت منها الآلات الموسيقية المعروفة في أوروبا. لكن أفكارا كهذه يســيرٌ إبطالها، فالموســيقى العربية زمنيا وسيطة بين موسيقات كثيرة سبقتها في الظهور والانتشار والتقعيد كالموسيقى اليونانية والفارسية والبيزنطية والسريانية والآشــورية، وبين الموســيقات الأوروبية التي ظهرت لاحقا لهــا، فكيف يبرر للعرب الوســطاء اختراع ما جاء به من ســبقهم من علم ونظرية وآلة في الموســيقى؟ وما الفضل في هذا كلّه؟ أوليس التثاقف الموســيقي أغنى فكرة ودلالة ومعنى وفلسفة وفنا وعلما وتواضعا وموضوعية من أفكار تهوى السيادة من دون علم ولا معرفة؟

لم ينجُ أحد[33] من الهرطقات[34] التي لا تؤسس لشيء سوى الفوضى، ولم يخرج منير بشــير عــن هذا المألوف في القول الذي نشر باســم «بيان إيزار» ســنة 1972، ويقول فيــه إن الآلات الغربية الوترية والنفخية أصلها العود والقانون والناي، وإن كانت أفكاره في مجملها أكثر عقلانية ممن سبقه فيها.

العنعنــة التي تعتمد الرواية الشــفاهية لا يمكن أن تفيدنــا في موضوع معرفة أصول الموسيقى العربية. وحده النص، يمكنه أن يعطينا معلومات من شأنها أن تدلنا على أصل الموسيقى العربية.

3

# الإسلام والغناء

قد تكون أكثر الأسئلة إلحاحا في الموسيقى العربية هي تلك الأسئلة التي تُرجع ممارسة الموسيقى عزفا وغناء، وتقبلها عند العامة، إلى اعتبارات اجتماعية ودينية[1]. فالنظرة التي تناقلها الرواة عن الإسلام حيال الموسيقى غير واضحة وفيها غلو وشطط في فهم ما قد يكون مقتصرا على حدث بعينه في سياق بعينه، من دون أن تنسحب النظرة والفكرة على الغناء ككل. أول مؤذن في الإسلام رفع الأذان في أول مسجد بناه المسلمون في المدينة هو بلال الحبشي، اختاره الرسول الكريم (ص)، لحلاوة صوته وطلاوته. وكان لسواد بشرته، وحقيقة أنه كان رقيقا أعتقه أبوبكر الصديق رضي الله عنه من حرّ ماله ليجنبه عذاب سيّده لأنه اعتنق الإسلام، دلالة رمزية عن الإسلام، الذي ساوى بين الغني والفقير، والعبد والحرّ. إن صوت بلال رضي الله عنه الجميل هو الذي أهّله لشرف رفع الأذان الأول في الإسلام في أول مساجده. وما يعنينا هنا ونريد أن نؤكده هو جمال الصوت

«أغلب الظن أن الذين تصدوا للغناء والموسيقى قد فعلوا ذلك من باب ما كان سائدا عند الشعوب الساميّة عموما من مناهضة ثالوث الخمر والمرأة والغناء، مفتاح الشر أو مفاتيحه، والوازع كان اجتماعيا أخلاقيا لا علاقة للدين به»

وحســنه. والقصة الثانية التي نريد تأكيدها في سياقنا هذا هو استقبال أهل المدينة النبــي الكريم محمد (ص) عندمــا جاءها مهاجرا من مكة هربــا من بطش أهلها وكيدهم له، إذ اســتقبله أهل المدينــة يضربون بالدفوف وهم ينشــدون لمقدمه: «طــلع البدر علينا». وقد أصبح إنشاد هذه الأبيات في المناسبات الدينية أمرا مألوفا جدا يذكّر بهذا الحدث الجليل الذي اعتُمد بداية لتأريخ التقويم الإسلامي. ولم يذكر أحد من المؤرخين أن الرســول قد استهجن هذا أو أنه ألمح إلى شيء من هذا بل كان الاستقبال الحاشد الحافل الذي لقيه النبي بردا وسلاما على قلب محزون.

والأمر الثالث الذي نريد سوقه هنا خدمة لسياق حديثنا هو أن الكتاب الكريم كان يُتلى منغّما يُظهر حلاوة مبناه ومعناه عند المتلقي المؤمن، ومازال عندنا كذلك، وتشــهد التسجيلات الكثيرة المتداولة المرخّصة تفضيل بعض الناس بعض القراء على بعضهــم الآخر، معيارهم كلهــم فيه حلاوة الصوت والأداء وحــده. من هذا الباب اشــتهرت قراءة الشيخ عبد الباســط عبد الصمد والشيخ محمد رفعت قبله. وقائمة القُراء المجيدين الذين أتوا في عهدهما طويلة، تنافسوا جميعهم في جماليات تجويد القرآن. ولن نطيل هنا أكثر من ذلك، فهذا موضوع يســتحق البحث المفصل، ولكننا أوردنــا هذه الأمثلة الثلاثــة لنبرهن على أهمية جمال الصوت والإنشــاد في الدين الحنيف. أما النفور من الغناء الماجن فهذا أمر لم يختص به الإســلام وحده بل يمجّه ويرفضه كل دين وكل ذوق ســليم، ولا داعي لأن نجعل من نظرة الإســلام إليه رأيا ينسحب على الغناء في حياتنا.

لعل الســياق الذي نتكلم عنه يجعلنا نُرجع كثيرا مما قيل في الغناء إلى أســباب اجتماعية عناصرها أهل الصنعة ومادتهم والمكان الذي كانوا يُظهرون فيه بضاعتهم على جمهورهم من الناس. ظهر الإســلام في مطلع القرن الســابع في بيئة صحراوية قبلية عشــائرية تعتمد على التجارة والرعي والترحال، طابعها المديني ضعيف قياسا إلى طابعهــا البدوي. وقتئذٍ لم يكن هناك عمران بالمعنى الخلدوني للمصطلح، إذ إن العمران باســتقرار بناه التحتية والاجتماعية والاقتصادية هو الذي يبعث على الفن ويروّج له ويرعاه. لم تكن الحياة التي كان يعيشــها العرب مطلع القرن السابع على شيء من هذا العمران الذي ذكر تفاصيله ابن خلدون في مقدمته الشــهيرة، وما خلا مكة، لعلو شــأنها الديني والتجاري عند العرب، لم يكن لهم حاضرات وإنما مضارب

ومـراعٍ مرهونة بكلئهـا ومائها. كان الغناء لصيقا بأماكـن اللهو ومصحوبا بالشراب والرقص وصناعة القينات المغنيات الراقصات، ولم يكن الطقس إذن طقسا فنيا بقدر ما كان طقسا ترفيهيا ماجنا، فلا عجب أن ينظر إلى هذا كله بمجمله نظرة دونية.

إن الغنـاء تاريخيا عند العرب كان في أغلبه الأعم، خصوصا في الفترة الأولى التي أرّخ فيهـا الأصفهاني في الأغاني، مرتبطا بسـلوك اجتماعي ماجن، حيث اقترن الغناء بالقيـان وبأماكن اللهو. هذا من الناحية الاجتماعية، أما من الناحية الدينية، وكي لا ندخل في تفاصيل جدل قد لا يكون هنا مكانه، فقد نظر الإسلام، على الأقل في بداية انتشـاره، إلى الغناء على أنه يلهي عن ذكر الله، في وقت كان شـغل الإسلام الشاغل تثبيت دعائم رسـالته. وموقف النبي محمد (ص) في الغناء غير جازم، إذ لا تحريم له صريحا مادام لا يخرج في مضمون شـعره عما يخالف أخلاق الدين الجديد. هذا على الأقل رأي فيه التبسيط الكثير إذ لا يحتمل سياق ما نحن بصدده أكثر من ذلك. ولو عدنا إلى أمثلة في عجالة لاسـتنبطنا رأيا آخر مخالفا للرأي القائل بتحريم الغناء والموسـيقى أو بالابتعاد عنهما، ليس تحريما بل اعتبارهما مكروهيَن للسـبب الذي أبنّاه[2]، والأمثلة التي سـقناها هـي اختيار بلال الحبشي ليرفع الأذان لجمال صوته، وتـلاوة القـرآن وتجويده بصوت حسـن الوقع في الآذان، سـليم من حيث مخارج الحروف، منغما تنغيما مؤثرا، واستقبال النبي المهاجر إلى المدينة غناء أهلها لمقدمه باشا راضيا.

ورأينا فيما تقدم أن فكرة التحريم فيها مبالغة وشطط وأن للجانب الاجتماعي فيهـا نصيبا أكبر من جانبها الديني الذي ظل في إطار سـياقاته التي يجب أن ينظر إليها منها. ولا شـك عندنا في أن العنعنة فعلت فعل كـرة الثلج، وأن غياب الحوار الاجتماعي المفتوح لردحٍ طويل من الزمن أدخل الموضوع في دائرة المحرمات والبدع فأخرجه بذلك من النقاش.

ليس في الكتاب الكريم[3] ما يشـير صراحة إلى تحريم الغناء والموسـيقى. وقد ظهرت التحفظات عنهما في نهاية القرن الأول الهجري، أي بعد وفاة الرسـول بزمن طويل نسـبيا. وأغلب الظن أن الذين تصدوا للغناء والموسـيقى قد فعلوا ذلك من باب ما كان سـائدا عند الشعوب الساميّة عموما من مناهضة ثالوث الخمر والمرأة والغناء، مفتاح الـشر أو مفاتيحه، والوازع كان اجتماعيا أخلاقيا لا علاقة للدين به.

فضـلا عن أن الناس عمومـا في شرقنا العربي كانوا يربطون الغنـاء بالقصف واللهو ومـا يتبعهما عادة من شـطط في السـلوك، خصوصـا إذا ما صاحبه خمر ونسـاء. ولاتزال الملاهي في بلادنا قائمة على هذا الثالوث وبالتضمين الأخلاقي السـيئ نفسه الذي طالما أثّر تأثيرا سـلبيا في الغناء والموسـيقى عندنا عمومـا. وصحيح أن ظهور المعاهد الموسيقية الرسمية والخاصة قد قلّل كثيرا من غلو هذه النظرة تجاه الغناء والموسـيقى، على الأقل عند من كانوا يرفضونهما من بـاب الأخلاق الاجتماعية، إذ أعطت المعاهد الموسيقى والغناء شكلا أكاديميا علميا ثقافيا فأصبح قيمة اجتماعية مضافة في بعض الأوساط الاجتماعية المنفتحة.

عندمـا دخـل الناس في دين الله أفواجا من عـرب وأعاجم، خشي الغيارى على الدين الجديد من أن يُدخل اليهود والمسـيحيون غناءهم الديني في الدين الجديد، وكان لهم فيه شـأن غير قليل، فقطعوا عليهم الطريق معتدين بأن كلام الله المرتل المجوّد وحده هو سـمة هذا الدين ونهجه. وراح الغلاة المتشـددون الذين ناهضوا الموسـيقى والغناء وأنداذهم مـن الذين ناصروهم يبحثون في السـيرة النبوية وفي الحديث الشريف عن كلمة أو قصة تدعم رأيهم[4].

إن ظاهرة التصوف في الإسـلام، وهي ظاهرة وافدة عليه من بلاد الفرس والترك، اسـتطاعت أن تجعل من ثالوث الشر السـاميّ: خمر ونسـاء وغنـاء ثالوثا تعبديا بامتيـاز، ويكفـي أن نقرأ روائع عمر بن الفارض ومحيـي الدين بن عربي في الخمر والحب والغناء لندرك ذلك. فقد جعلها المتصوفة أدوات الوجد في محبة الخالق.

عزف المسـلمون المتشددون عن صنعة الغناء والموسـيقى وغضوا الطرف عن ممارسـتها، وكان لليهود والنصارى فيهما شأن وباع. صحيح أن ممارستهما اجتماعيا كانت أكثر وضوحا عند غير المسلمين مما كانت عليه عند المسلمين، بيد أن الخاصة في مجالسـهم وعلى أرفع مسـتوياتهم كانـوا من خُلّص السـمّيعة، ولم يقتصر دور بعضهم على رعاية المغني والموسيقي فقط بل تعاطى الصنعة وأجاد فيها كبراؤهم. ونذكـر هنا مثالا إبراهيم بن المهدي[5] شـقيق الخليفة هارون الرشـيد الذي كان يعزف ويغني ويوقّع الألحان.

كان عرب الجاهلية ينشدون الشعر موقعا بضرب العصا على الأرض أو بمصاحبة الدف. وأغلب الظن أن مناحي الغناء واسـتخدام الآلة جاء بلاد العرب مع من كان

يـوْم مكة من الأقوام المجاورة للاتجـار أو العبادة أو لكليهما معا. وبلاد العرب كان يتنازعهـا تأثيران حضاريان مهمان جدا وقتئـذ: تأثير الفرس في الشرق وتأثير بيزنطة في الشـمال وكانتا حضارتين عريقتين في كل مناحي حياتهما، عرف الغناء والموسيقى فيهما علو شـأن وصنعة، وانتقل تأثيرهما إلى بلاد العرب وتعرّف العرب الذين كانوا يتاجرون مع فارس وبيزنطة كثيرا من مناحيهما.

وكان الرحالـة الفرنـسي فولنـي Volney[6] قد أرجـع افتتان العـرب بالغناء وتفضيلهم له على الموسـيقى إلى سطوة الكلمة وسحرها عليهم، وله في هذا تفسير نورده هنا: «دراسـة العربية عند المسـلمين ليس لها من هدف سـوى علائقها مع الدين: وهي علائق وثيقة مسـتندة إلى أنهم يعتبرون أن القرآن هو كلام الله. وقد اقتضى هذا أن يعنى المسـلمون بحسـن لفـظ ونطق وفهم ما جاءهـم به القرآن والنبي»[7].

وعـلى رغـم كل ما يقال عـن تحريم الغناء والموسـيقى أو كرههـما من باب النظرة الاجتماعية والدينية، يبدو لناظرينا الأمر على أنه مسألة اجتماعية اختلطت بالدين لإيجاد دعم قوي لها، سـببها شـطط في سـلوك من امتهن الصنعة في وقت مـن الأوقات، ونحن نؤكد في هذا السـياق حصرا على فعل «امتهن» مرجعين أصله إلى مفهوم المهانـة الأولي: بمعنى إذلال النفس للحصول على لقمة العيش. قد يبدو التفسـير غريبا ومبالغا فيه، لكن التمعن في مضمونه والنظر فيه في سـياقه اللساني التاريخي الاجتماعي الاقتصادي يجعلنا ندرك أركانه، والمسـألة هنا واسعة جدا من الناحية التاريخية الاجتماعية العربية وتتجاوز قصدنا ومرادنا، سقناها للتفكر مادام السياق أفرزها.

أسـلفنا أن التحريم الظاهر والباطن لم يؤثر في انتشـار الغناء والموسيقى وولع الناس بهما وتهافتهم عـلى مضمونهما وأهلهما، وأخيرا على امتهانهما خلف جدران المعاهد والجامعات واعتبارهما، إلى جانب فنون أخرى كالتمثيل والرقص والتشكيل، علامة اجتماعية فارقة. ولم نسمع فيها تحريما صريحا قاطعا. ويقتصر الأمر على نظرة بعض فئات المجتمع لا تمنع نفسها من استهلاك ومتابعة ما يُنتج غناء وتمثيلا اليوم وما أكثره. إن نظرة متفحصة لما يصاحب رمضان اليوم، شـهر التعبد، من تظاهرات فنية دسمة دسـم موائده، تدل على أن الفن أصبح لازمة له، وتكاد تتوقف الحركة

الإنتاجيــة الفنية طوال العام بانتظار نتاجات رمضــان التي تتهافت عليها محطات التلفزيون وأفواج الناس ليصبح رمضان شــهر المسلسلات الدرامية والحفلات، تصوم بعده شركات الإنتــاج والحركة الفنية معها، وتقتات الفضائيــات اليوم طوال العام على فتــات موائد رمضان الفنية بانتظار رمضان آخر. ونكاد لا نعرف أمة على وجه الأرض يصاحب طقس عبادةٍ لديها ما يصاحبه شهر رمضان عندنا من طقوس فنية. ورُبَّ معــترضٍ يقول: وماذا تقول فيما يصاحــب عيد الميلاد في الغرب؟ هي تظاهرة تجاريــة اجتماعية ليس للفن فيها علاقة، اللهــم إلا ما تتفتق فيه أذهان الصناعيين والتجار عن طريق طرحهم أســطوانات وأفلاما كسلعٍ تجارية تصلح للتهادي في عيد الميــلاد، أما الإنتاج التلفزيوني فيقتصر على بعــض البرامج الاحتفالية الخاصة بألوان وبهرجة عيد الميلاد.

4

# الموسيقى والغناء عند العرب: ثنائية أم تبعية؟

عـــرّف أبـــو نصر محمـد الفارابـي (874-950م) الموسـيقى في مؤلفـه «كتـاب الموسـيقى الكبـير» انطلاقا من اللحـن، أو ما اصطلحنا على تسـميته اليوم: الجملة اللحنية. وهذا اللحن يمكننا التعبير عنه بالآلة الموسيقية عزفا، أو بالصوت البشري غناء، ويفضله الفارابي مـؤدّى بالصـوت البـشري. وأغلـب الظن أن تفضيل الفارابي للصـوت البشري وترجيحه له على الآلة الموسيقية لم يكن سوى صدى للأفكار والآراء التـي كانت سـائدة رائجـة في العصر الوسـيط، والتي كانت ترجـح الغناء وتفضله على العزف على الآلة الموسيقية. وهذه ناحية مهمة نشـترك فيها مـع الغرب، لكـن الغرب استطاع أن يتخلص من تبعية الموسيقى للكلمة وأسس موسيقى آلية تطورت حتى سادت عالم الموسـيقى كله، ومازلنا نحن حتى اليوم أسرى الكلمة والغناء لا نسـتطيع منهـما فكاكا، وما

«حتى الأعـمال الآلية التي كتبت قديما، ونعنـي بها قوالب البشرف والسـماعي واللونغـا والتحميل، فإنمـا هي تنـدرج ضمن سـياق الوصلـة الغنائيـة، تمهـد للغناء وتتخلله لإراحة المطرب والانتقال به وبالوصلـة إلى مرحلة إيقاعية جديدة»

كتب للآلة عندنا متواضع جدا في الكم والمضمون قياسا إلى إرثنا الهائل من الغناء. والأخبــار التي حفلت بها الأغاني لأبي فرج الأصفهاني خــير دليل على ما قدمنا، إذ فيهـا من قصص المغنين والمغنيــات الكثير، في حين لم يُذكر الموســيقيون إلا لماما. والسؤال الذي يمكن أن نطرحه على أنفسنا هنا: أيرجع ذلك إلى صناعة آلة العود البدائية وقتئذٍ التي لم تمكنه من فرض نفســه تقنيا أمام إمكانات الصوت البشري، أم أن الذوق الســائد هو الذي كان يفرض ذلك؟ هذا الرأي كان سائدا عاما ضمن إطار فلسفي جمالي في آن معا، وقد تطرق الفارابي إلى هذه المسألة وتصدى لها في إطار تقعيده للموســيقى وتنظيرها انطلاقا من الوصف والتحليل. فالآلة المصاحبة وقتئذٍ كانت، بحكم قلة دقتها من الناحية التقنية الصنعية، غير قادرة على الإتيان بما كان الصوت البشري بقادر على الإتيان به «كآلة» مطواعة خطيرة الشأن تدعمها الكلمة المؤثرة في مضمونها.

كانت المعادلة إذن غير متكافئــة. لكن العود تطورت صناعته منذ ذلك الوقت تطورا كبيرا، فلم يعد تلك الآلة الخجولة بدائية الصنع والإمكانات. وتطورت طريقة العــزف عليه تطورا صُبت فيه أســاليب بعضها من عندنا وبعضهــا جاءنا من عند جيراننا الفرس والترك الذين نشترك وإياهم ونتقارب بالمقامات والإحساس والمزاج.

كان المغنون العرب، وأخبارهم وسيرهم كثيرة في الأغاني، يغنون بمصاحبة العود، أو بمصاحبــة الدف، فالمصاحبة كانت إذن لحنية أو إيقاعيــة. والغناء[1] كان حصرا شــعريا عماده الكلمة الموزونة المحملة بشــحنة دلالية ســياقها اللســاني يعزز من حضورها العقلي والحسي عند المتلقي.

يحتاج الاســتماع إلى الموســيقى الصرفة إلى أذن متمرسة وذوق خاص مستقبِل، بل إلى تدريب وممارسة تعتمد التعلم، فضلا عن أن الأمر يترجم ثقافة أمة بأكملها. فالمؤلفون الموســيقيون العــرب لا تعوزهم المخيلة اللحنية ولا المعارف الموســيقية اليوم لكي يؤلفوا أعمالا آلية، لكن نتاجهم منها في أحســن الحالات شحيح قياسا إلى نتاجاتهم الغنائية[2].

يدل هذا كله، والأمثلة أكثر من أن تحصى، على ســطوة الصوت البشري والغناء في الموســيقى العربية إلى حــد أن نجد غريبا جدا، توخيا للدقــة الدلالية، أن نقول الموسيقى العربية وليس الغناء العربي.

القص الكثير الموجود في كتاب الأغاني يشهد على نشاط غنائي شعري مكثف في المرحلة العباسية البغدادية تحديدا حيث نشأ ولع بالغناء، في نجوة من عيون الدين وبتشجيع من بعض الخلفاء، بلغ حد الرعاية الكاملة والحماية بل المشاركة في الاستمتاع والحث على الإبداع للاستزادة منه.

ما معايير الصوت البشري الجميل القادر على الغناء والإمتاع؟ هذا سؤال محير إذا ما نظرنا اليوم مثلا إلى الأصوات التي تصافح أسماعنا أو تصفعها وتلقى رواجا محيرا جدا عند العامة وتفتقر في أحايين كثيرة إلى أبسط مقومات جمال الصوت البشري المغنى ودقته. هل هي مسألة جديدة طارئة في مجتمعاتنا العربية سببها ضحالة الثقافة الموسيقية العامة عند الناس، وضعف الذائقة الفنية، في ظل غياب كلي لتربية موسيقية عامة وخاصة ترتقي بالأذواق وتقوّم النتاجات؟!

عندما توفي إسحق الموصلي كبير موسيقيي بغداد وأستاذ أساتذتها في العام 850 بكاه الخليفة المتوكل على الرغم مما كان يقال عن قلة شأن صوته وضعف أهميته كمغن. فقد ذكرت الأخبار أن صوته كان مخنثا لا طلاوة فيه ولا حلاوة، إذ كان أول من استخدم الصوت الكاذب المستعار من بين جميع مغني العرب، لكنه استطاع أن يغطي عيوب صوته وخرجه بحذقه ومهارته وكفاية صنعته وذوقه وحسه المرهف وبزّ جميع المغنين المجيدين في عصره[3].

والنماذج التي ذكرت في الأغاني من المغنين ينطبق على معظمهم تصنيف الملحن المغني، تماما على النحو الذي نراه سائدا حتى اليوم، ولو كان في شكله هذا اليوم يعد بقايا قياسا إلى عصر الأغنية العربية الذهبي في القرن الماضي. وأمثلتنا على هذه الفئة من الملحنين المغنين كثيرة: محمد عثمان وعبده الحمولي وسيد درويش ومحمد عبدالوهاب وفريد الأطرش ومحمد فوزي... وكلهم لحنوا وغنوا.

بين جمع الملحنين المغنين الذين تغص بهم أخبار الأغاني عازف واحد برع في الضرب على العود هو زلزل، وهو لم يُذكر في الأغاني لبراعته في العزف وإنما لسعة علمه ومعرفته وإسهاماته في نظرية الموسيقى العربية.

المنعطف التاريخي خطير الشأن، الذي حصل في هذا التمييز بين الصوت البشري والآلة: بين الغناء والموسيقى، جاء مع اعتلاء العثمانيين عرش الخلافة الإسلامية في العام 1517 وانتقال مركز الخلافة الإسلامية من بغداد إلى إسطنبول،

حيث ظهرت على الفور مشـكلتان أساسـيتان الأولى تتصل بالغناء إذ لم يعد يؤدى باللغة العربية وحدها وإنما انضمت التركية إليه مادة لسانية صوتيا ودلاليا، وتتصل الثانية بالموسـيقى الآلية لولع الترك واهتمامهم الواضح بالعزف على الآلة: كمنجة، طنبور، عود، قانون، ناي، بزق.

ذكـر المؤرخ الفرنـسي ڤولني Volney في كتابه «رحلة إلى مصر وسـورية» عن التفاضل بين الغناء والموسيقى عند أهل البلاد أواخر القرن الثامن عشر:

«موسـيقاهم غنائيـة كلهـا، فهم لا يعرفـون ولا يقدرون العـزف على الآلات الموسـيقية، وهم محقون في هذا لأن آلاتهم، إذا ما اسـتثنينا منها آلة الناي، كريهة سـقيمة. وهم لا يعرفون أيضا المصاحبة الموسـيقية، فموسـيقاهم أحادية السطر اللحنـي، ويصاحبون الغناء بنغمة مسـتمرة على آلة أحاديـة الوتر (الربابة). وهم يحبون الغناء بالصوت الطبيعي الظاهر جوابا، ويلزم لمثل هذا الغناء صدور واسعة عميقة النفس كصدورهم ليتمكنوا من تحمل عناء غناء ربع ساعة من الأداء»[4].

هذه ملاحظات أوروبي يسـمع غناء بعيدا عنه من الناحية الثقافية والحسية يرى ويسـمع من ذاكرة ثقافته وإحساسـه. ونحن هنا لا نبرر أو ندافع عن شيء وإنما نقلنا مشـاهدات مؤرخ جاب البلاد أواخر القرن الثامن عشر وكتب ما شاهده وعما سمعه. وما نسـتخلصه من هذه الشـهادة هو التأكيد على فكرة سيادة الغناء على الموسيقى، وضعف إمكانات الآلة الموسـيقية، وأسـلوب الغناء في العربية. ولعل ما سمعه ڤولني ومـا يصفه هو غناء الموال يشـحذ المغني في غنائه ملكاتـه وأدواته الصوتية كلها وما يتبعها من تلوين وتزيين وزخارف صوتية. إذ إن إشارة ڤولني إلى أن المغني يبدأ غناءه جوابا يجعلنا ننحو إلى الاستنتاج بأنه استمع إلى مغن يؤدي موالا.

أما احتقاره الآلات الموسيقية العربية فيمكن فهمه من باب مقارنته بما شاهده منها وما سـمعه من أدائها، وهو ما لا يمكن مقارنته بأي حالٍ من الأحوال، بإمكانات وحرفة صنعة ما كان معروفا وقتئذ من آلات موسيقية في أوروبا أواخر القرن الثامن عشر.

مـازال الوضع اليوم كما كان عليه بالأمس في العالم العربي والإسـلامي إذ مازال الغناء هو صاحب المنبر، وحدها تركيا، وبحكم ميلها السابق إلى فنون الآلة عموما، طورت موسـيقى شرقية مقامية إلى جانب الغناء. التجارب الموسيقية الآلية في بقية البلدان تبقى متواضعة في الكم قياسـا إلى النتاجات الغنائية. طبعا مازلنا نتكلم هنا

عن الموسيقى التراثية الآلية، أو ما يطلق عليه اليوم الموسيقى الفصحى، ولو أن هذا المصطلح يشمل الغناء والموسيقى معا.

نذكـر هنا مقولة الفارابي أن الموسـيقى تتبع الغناء وتخضـع لتطلباته. ونعني هنا الآلة التي تصاحب المغني، سـواء كان يعزف هو عليها مصاحبا لصوته أو يغني يرافقـه عازف. تبقى صنعة الآلـة عزفا رهينة الصوت البشري المغنى. حتى الأعمال الآلية التي كتبت قديما، ونعني بها قوالب البشرف والسـماعي واللونغا والتحميل، فإنما هي تندرج ضمن سـياق الوصلة الغنائية، تمهد للغناء وتتخلله لإراحة المطرب والانتقـال به وبالوصلة إلى مرحلـة إيقاعية جديدة، إذ درج العرف أن تبدأ الوصلة بالثقيل البطيء وتختتم بالسريع الخفيف.

في العـام 1970 طبـع الناقد الموسـيقي الفرنسي كريسـتيان بوخيه في فرنسـا أسـطوانة لعازف البزق السوري الحمصي مطر محمد المولود في العام 1939 يعزف فيها تقاسيم في مقامات متنوعة. لم تلق الأسطوانة رواجا لدى العرب على الرغم من موهبة مطر في العزف وجمال مخيلته اللحنية في الارتجال. ثم طبعت له أسـطوانة في لبنـان يعزف فيها ألحـان أغنيات مصرية ولبنانية نالت رواجا كبيرا! وقد سـقنا هذا المثل لنقول، ومثله كثير، إن الأسطوانة الأولى مضمونا أهم بكثير من الأسطوانة الثانية من الناحية الفنية والأدائية، في حين كانت الأسـطوانة الثانية رديئة المضمون والفكـرة ولا قيمة لها فنيا، لكن المتلقي هو الـذي صنع هذا الفرق ومازال يصنعه ويتحكم فيه بسبب ضحالة ثقافته الفنية وتدني ذوقه الموسيقي العام.

5

# عود وعوّاد وسمِّيعة

لم تـأتِ حضارة العــرب من فـراغ، كما لا يقتصر تأريــخ حضارتهم - كما يراد لهم في كثير من الأحايين، ولأسباب مختلفة، وأحيانا متباينة في أهدافهــا - عــلى بدء الدعوة الإســلامية، أي مطلع القرن الســابع الميلادي. ولا يقتصر وجود العرب جغرافيا على الجزيــرة العربية وحدها، بل إن الأقوام التي كانت تســكن البلاد الواقعة إلى الشــمال الغربي من الجزيرة العربية، كانت عربية هي أيضا وتنقسم إلى قســمين: أعرابٌ وعرب، والأعراب هم البدو الرحل، والعرب هم ســكان الحواضر. هذا بالطبع تقسيمٌ تبسيطي، إذ لا يتسع المقام للخوض في تفصيلات تاريخية موغلةٍ في قدمها[1].

وفضلا عن مكوّنات هــؤلاء الأقوام العرقية والثقافية الداخلية كانت هناك مكوّنات ثقافية خارجيــة أخرى يُشــار إليهــا تاريخيــا بثالوث اليونان وفارس والهند. وكان لأقوام هذا الثالوث

«إن موسـيقى بـلاط الخلفـاء... كانت موسـيقى نخبويـة قوامها الشـعر وتلاحينه والضرب بالعود وفنونه، ولا علاقة لهذه الموسيقى بمـا كان يُغنـى في الأسـواق والحانات»

غناء وموسـيقى وآلات لا شك أن العرب قد اطلعوا عليها بحكم احتكاكهم التجاري المتواصـل مع سـكان هذه الحضـارات، ولو بالمشـاهدة والاسـتماع. والقرن الأول الهجري لانتشار الدعوة الإسلامية، القرن السابع الميلادي، حافل بالحكايات والأخبار عـن المغنيات والمغنين وضاربي العود، وإن كانت أخبار الغناء تطغى وتتجاوز بكثيرٍ أخبار ضاربي العود، إذ يبدو أن سـطوة الكلم والانتشـار به مُغنى أقوى بكثير من النغم المجرد الذي لا يصاحبه شعر. وقد اقتصر الضرب بالعود على مصاحبة المغني لنفسه أو مصاحبة عَوادٍ له.

في القرن الثاني الهجري، الثامن الميلادي، ظهر في بغداد صانع أعواد وعواد يُدعى منصـور زلـزل (؟ - 790م)[2] في زمن لا تُنقل فيه الأخبـار إلا عن المغنين، ولا مكان فيها لضارب بالعود أو بغيره. وهذا يعني أن زلزل هذا كان له شأن في صناعة العود والضرب به. وهو مبتدع عود «الشـبّوط»[3] وصاحب نظرية «الثالثة الحيادية»، أو التي تُسمى «وسطى زلزل»[4]، التي يُعفق بها على عود رباعي الأوتار.

بعد زلزل، لمع في العصر العباسي في العراق اسـم إبراهيم الموصلي[5] وابنه إسحق[6]، وكلاهما عازف عود ومغنٍ من أرفع طبقات «العازف المغني» في ذلك العـصر. وقد كثرت أخبار الأغـاني فيهما وفي مآثرهما ودقة صنعتهما، إذ خصّت الموصلي أخبار كشـفه عن عود بين مائة يحتاج إلى إصلاح، وخبر تقسـيمه على عـود غير «مُدوزن»، وخبر ضربه على عودٍ مـن خلف الظهر، وهي كلها أخبار تهدف إلى الإبهار ولفت الأنظار وإذاعة شـهرة معلم مغنٍ ضارب بالعود شغل الدنيا في زمانه واحتفظت الأخبار بسـيرته وسيرة ابنه. والمسألة التقنية العزفية التي تهمنا في مدرسـة الموصلي في الضرب بالعود أنهـا ابتدعت طريقة تناوب العـزف (القوي - الخافت) والتـي تُعرف باصطلاحات أيامنـا هذه بـ «قوي» fortissimo، و«خافـت» pianissimo. ولم يرد في طريقة الموصلي هذه أخبار فيـما بعد ولا نعرف فيما إذا تخلى ضاربو العود عنها بعد موت الموصلي. لكن طريقـة الـضرب بالعود هذه عـادت لتظهر في بغداد في القـرن العشرين مع الشريـف محيـي الدين حيـدر (1892 - 1964)، أي بعد أحـد عشر قرنا من الزمان: ابتدعها الموصلي في بغداد في القرن التاسع الميلادي، وجاء محيي الدين حيدر بغداد بها في القرن العشرين.

كانت مدرسة الموصلي البغدادية توصف بالمدرسة التقليدية في الضرب بالعود والغناء. وكانت في بغداد وقتئذٍ مدرسة أخرى يتزعمها المجددون، وعلى رأسهم إبراهيم بن المهدي، وكان يطلق عليها مدرسة المحدثين. وكان ابن المهدي صاحب السبق فيها غناءً وعزفا، وأورده الأصفهاني[7] في الأغاني.

لكن الاسم الذي ظل لصيقا بالغناء وصنعته وبالضرب بالعود كان ولا شك اسم زرياب[8] المعلم، وكان عبدا من أصل فارسي أُعتق. تتلمذ في القرن التاسع الميلادي على إسحق الموصلي في بغداد، لكنه فرّ منها لينجو بنفسه من بطش معلمه إسحق بسبب غيرته منه. توجه زرياب إلى المغرب ثم إلى الأندلس وحط الرحال في قرطبة. ولاستقرار زرياب في الأندلس شأن عظيم في تاريخ الغناء والضرب بالعود، فزرياب هذا وصل الأندلس وفي حافظته إرث العباسيين الغنائي الموسيقي كله. ابتدع زرياب العود ذا الأوتار الخمسة، وله الفضل في جعل العود آلة مستقلة عن الغناء في التعلّم والضرب به. كما يُعزَى إلى زرياب استخدام ريشة من قوادم النسر للضرب بالعود بدل الخشبة التي كانت تُضرب أوتاره بها، تسهيلا للضرب به وتجويدا لاستخراج الأصوات من أوتاره وتجميلا لأدواته. لقد جعل زرياب للعود كيانا مستقلا سيدا لا تابعا للغناء والمغنين كما كانت حاله دوما. ومنذ القرن التاسع الميلادي وحتى عهد قريب - كي لا نقول حتى يومنا هذا - ظلت صورة عازف العود الملحن أو المغني لصيقة بالأذهان، وهي إن اختفت في المشرق فمازالت آثارها ظاهرة في دول الخليج وأحيانا في المغرب. فصورة العود والملحن أو المغني لصيقة بـِ محمد القصبجي ورياض السنباطي ومحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش وكارم محمود، وأمثلتنا التي سقناها هنا مصرية لشيوعها في العالم العربي، لكن الأمثلة لا تعدم في بلدان المغرب العربي وفي منطقة الخليج.

مدرسة[9] الشريف محيي الدين حيدر[10] التي أسسها في بغداد كانت مكرّسة بكليتها لتعليم العزف على العود ولتأهيل عوادين محترفين مُجلين في تقنيات عزفهم[11] بالمعنى الذي بدأه زرياب، ومن قبله زلزل. وأبرز من تتلمذ على المعلم حيدر جميل بشير وأخوه منير.

صورة العواد المنفرد ظهرت إذن مع مدرسة بغداد زمن تعليم الشريف محيي الدين. قرون عشرة بغدادية سبقت تجربة الشريف محيي الدين[12] في هذا، لكنها على ما يبدو لم تكن كافية لترسخ في الأذهان وفي الممارسة الفعلية صورة ضارب

بالعود المنفرد إلى أن جاءنا عازف العود[13] المنفرد من المدرسة البغدادية الحديثة.

مدرسة ضارب العود المنفرد البغدادية القديمة التي أحدثها زرياب حملها معه إلى الأندلس. ومدرسة عازف العود المنفرد جاءنا بها الشريف محيي الدين حيدر من تركيا[14]. ولنلاحظ هنا أن مبتدعها الأول من أصل فارسي، وحاملها الثاني حجازي ذو ثقافة تركية عثمانية، لكن حاضنتها الجغرافية والاجتماعية والثقافية والفنية هي بغداد في المثالين اللذين يفصل بينهما أحد عشر قرنا من الزمان!

العود[15]، هذه الآلة الضئيلة الخجولة مازالت لصيقة بالموسيقى العربية رمزا وفعلا على رغم أن دورها انحسر، إذ لم يعد لها تخت تنام فيه، وضاق به صدر «الأوركسترا الحديثة»، فأصبحت تفسح له مكانا من آنٍ لآخر خجلا، وإن فعلت فنادرا ما نسمع له صوتا.

وقد اعتمدت الكتب النظرية الموسيقية العربية كلها التي ظهرت في العصر الوسيط العود ذا الأوتار الأربعة بدوزانه بأربعات quartes أساسا في التنظير الموسيقي العربي. وقد أعطى التنظير علامة النبالة لهذه الآلة الفريدة التي ظلت الرابط الأكيد بين النظرية والتطبيق، بين الأكاديمية والشعبية، بين الخاصة والعامة. الآلة هيَ هيَ، وزاوية النظرة إليها هي التي تختلف.

جاء في شرح الجرجاني لكتاب «الأدوار»، وهو كتاب وضعه صفي الدين الأرموي، فضائل هذه الآلة وأهميتها ودورها. والجدير ذكره هنا أن كتاب الأدوار لصفي الدين الأرموي، هو آخر بحث تنظيري في الموسيقى العربية في العصر العباسي، وضعه الأرموي في العام 1252 للميلاد. وبعد ستة أعوام فقط، أي في العام 1258، اجتاح المغول بغداد ودمروها، وأتلفوا ما فيها من مخطوطات، وأعملوا السيوف في رقاب أهلها.

بعد فترة من التخبط والفوضى حكم العثمانيون الأتراك البلاد وخبت فنون العرب. والأتراك الذين جاءوا البلاد وحكموها يشبهون الفرس في تعظيمهم شأن الموسيقى الآلية التي لا يصاحبها غناء، وقد ذكر كل من الفارابي والكاتب عنهما هذا. فالأتراك مبدعون في التقاسيم ولهم قوالب موسيقية صرفة يؤلفون فيها كالبشرف والسماعي واللونغا[16].

تبنت الموسيقى العثمانية نظريات صفي الدين الأرموي، وأكدت على الموسيقى الآلية تقسيما وعزفا. وقد حمل عبده الحامولي (1840 - 1901) شيئا من هذا إلى

مصر، بعد أن أقام بعض الوقت في إسطنبول نهاية القرن التاسع عشر. وتقريبا في الفترة نفسها، لمع نجم بعض العازفين السوريين ومعظمهم من مدينة حلب في العزف المنفرد على آلاتهم، وراحوا يؤمون مصر ويعزفون فيها، نذكر منهم عازفي الكمان: أنطون الشوا (توفي سنة 1913)، وتوفيق الصباغ (1892 - 1964). كما ظهر عازفون مبدعون آخرون في سورية ولبنان أمثال علي الدرويش (1884 - 1952)، ونخلة قطريب، ومحيي الدين بعيون (1868 - 1938؟).

ومع عصر السينما سادت الأغنية السينمائية وانتشرت عن طريق الأسطوانة والراديو واختفت الآلة الإفرادية وعازفها، اللهم إلا في بعض المقاطع الاستهلالية أو التفريدية القصيرة التي تقتضيها ضرورات ليست بالضرورة تفضيلية لآلة العود.

شهدت مرحلة الانتداب الفرنسي لسورية ظهور نوادٍ وجمعيات لهواة ومتذوقي الموسيقى الشرقية، لعلها استلهمت مادتها من نظيرتها في أوروبا وقتها، فتأسس «النادي الموسيقي السوري» في العام 1930 في دمشق على يد فخري البارودي. ويذكر الرواة أن حفله الافتتاحي التدشيني ضم ستة نايات، وعشرة أعواد، وأربعة قوانين، وأربع عشرة آلة كمان. ثم توالى تأسيس الأندية الموسيقية فافتُتح في دمشق «نادي الفنون الجميلة»، و«دار الألحان والتمثيل»، وكان هدفها جميعا إحياء التراث الموسيقي العربي الأصيل[17].

سمحت الحفلات الموسيقية التراثية للآلات الشرقية كالعود والقانون والناي والبزق والكمان بالارتجال بين مفردات الوصلة من أعمال آلية وغنائية. إذ يمكن أن تكون الوصلة مثلا على الشكل التالي: تقاسيم عود - بشرف - تقاسيم قانون - سماعي - تقاسيم ناي موال - غناء قصيدة - تقاسيم كمان - تحميل تنفرد فيه الآلات الإفرادية الشرقية كلها بالارتجال تباعا - غناء وصلة موشحات إيقاعاتها متدرّجة بالسرعة من البطيء حتى السريع فالختام. وتشغل الوصلة هذه ساعتين من الزمن في وحدة مقامية تُشيع مزاج المقام المختار لها عند السامعين. وهذا النوع من الحفلات التراثية متقنة الإعداد والأداء هي وحدها الكفيلة بالحفاظ على التراث الموسيقي الغنائي من الضياع، وإعادة إنتاجه وشرحه وجعله مادة تواصل فني ثقافي حقيقي بين العامة وتراثهم، تعيد ما انقطع من ذاكرة الناس وثقافتهم وأذواقهم: قطيعة فنية ثقافية حقيقية هجر الناس بسببها تراثهم الغنائي وراحوا

يبحثـون عن أذواق أخـرى غريبة عن المكان وأهله. ونحـن هنا لا نقصد الانغلاق عن الثقافات الموسيقية الأخرى، بل الانفتاح على ثقافة الآخر من باب حسن تذوق الثقافة الموسيقية المحلية أولا.

كان هدفنـا مـن المعترضة التي فتحناها في الفكرة السـابقة القول إن الارتجال الآلي على العود، وغيره من آلات التخت كان رهنا بما سـيُعزَف أو يُغنى في الوصلة، فالعود - أو غيره من هذه الآلات - لم يكن لينفرد بسـهرةٍ لمدة سـاعة أو أكثر أمام جمهور ضمن سـياق ممارسة الطقس الموسيقي التراثي المعروف. فالجمهور الشرقي في إطار ذوقه العام يفضل سـماع شيء من كل شيء خلال وصلة غنائية موسـيقية كاملة على النحو الذي أسـلفنا، فيخرج منتشيا بمزاج المقام المختار للأمسية، متشبعا بروحه ونشـوته مسـلطنا عليه، يترسـخ في ذاكرته السـمعية، ويجعله قادرا إذا ما استمع إلى عمل ليس من محفوظاته أن يكتشف مقامه من هذه الذاكرة السمعية. هكذا ترسّخ أمة ثقافتها الموسيقية وتحفظها.

إن فكرة سـهرة ارتجال تجمع بين عواد وسمّيعة هي فكرة نخبوية كانت تنظم في صالونات البيوت، ولعلها لم تكن خالصة وقتها للعود وحده، إذ غالبا ما كان العواد نفسـه مطربا أو مغنيا مجيدا. وهذا النوع من السـهرات انحسر كثيرا - كي لا نقول اندثر - لأسـباب كثيرة تتصل بالذوق العام الموسـيقي، وبنوعية الثقافة الموسـيقية المكتسبة عند العامة التي توجهها اليوم وتقولبها وسائل الإعلام الجاهلة فنيا.

تشكلت فرق كثيرة من الهواة والمحترفين عشاق الغناء الأصيل في بغداد ودمشق وبيروت والقاهرة وعواصم عربية أخرى حافظت، من خلال سهراتها الخاصة وبعضها القليـل العام، على حلقات سـمّيعة كانوا يواظبون على حضور أمسـياتهم الدورية هذه، واحة سلام فنية ثقافية حفظت لنا الذاكرة والصحافة أحيانا أخبارهم[18].

أول أمسـية عود منفرد عزف فيها عازف العود العراقي منير بشير تلميذ محيي الديـن حيدر نُظمت له في بيروت في ديسـمبر من العام 1972. وعندما سـئل منير بشير[19] عن تجربته الأولى التي سيخوضها، قبل أسبوع واحد من أمسيته الموسيقية، كان رده أنه لا يعتقد أن هناك جمهورا عربيا يحضر أمسـية موسـيقية لعازف عود منفرد، على رغم أن فكرة حضور أمسـية غربية كلاسـيكية لعازف بيانو أو غيتار أو فلوت أو تشيللو أو كمان موجودة عند جمهور نخبوي عندنا منذ زمن بعيد نسبيا.

الفكـرة التي ذكرها منير بشـير (1930 - 1997) في ديسـمبر مـن العام 1972 صحيحـة، وهـي لم تتغير اليوم كثيرا عـما كانت عليه جماهيريا منـذ قرابة أربعين عامـا. صحيح أن الحياة الموسـيقية العربية قد «تطـورت» في كل مناحيها المادية، غير أن الأذواق لم تتطور وهذه هي المشكلة. فمازال العازف المنفرد على آلة غربية كلاسـيكية يعتلي خشبات المسـارح لدينا ويعزف أمام جمهور أعمالا لكبار المؤلفين الكلاسـيكيين الغربيـين. وقليلة هي الحفلات التي تنظم لعـازف عود منفرد، وهي منوطة بأسماء معيّنة اشتغلت على نفسها فنيا وإعلاميا ترويجيا[20].

لكن السؤال الذي يطرح نفسـه هنا: هل أسست هذه الحفلات لموسيقى آلية إفراديـة عربية جماهيرية عندنـا؟ الجواب: لا.. إذ إنها بقيـت حفلات متباعدة في تنظيمها محددة جدا في نجومها، وجمهورها في الأغلب الأعم جمهور تبهره الظاهرة بشـكلها وبسـمعتها وترويجها الإعلامي وذيوع صيت نجومهـا ومهارتهم الإبهارية التقنيـة أكثر من مضمـون ما يُرتجل فنيا مـن الناحية المقامية المعرفية الحسـية. والدليل أن عازفا مُجليا كمنير بشـير وابنه عمر بشـير ونصير شمة ما كان بإمكانهم أن يقتـصروا في حفلاتهم أمام جمهور عربي على الارتجال فقط، فتلك حالة إبداعية فنية مجلّية، ولا تَقدر الأذن غير المدربة على هضم سـحابة أمسـية موسيقية كاملة منها زمنيا. الأمر الذي يقتضي أن يتخلل الارتجال المقامي مقطوعات معنونة تسمح للعازف من باب موضوعها أن يُظهر براعته التقنية في عزفه والقيام أحيانا باستعراض مهاراته لكي يعجب الجمهور، في حين لا يحتاج عازف عود أن يفعل الشيء نفسـه أمام جمهور غربي لا يعنيه بأي حالٍ من الأحوال أن يسمع عودا يشبه صوته صوت الغيتار الكلاسـيكي. الجمهور الغربي يفضل أن يسـمع عـوادا يرتجل على عوده في مقاماتٍ بعيدةٍ عن ثقافته السـمعية وذوقه الموسـيقي العام، يأتي ليكتشف ثقافة أمة من موسـيقاها الأصيلة. خلاصة القول أننا تعلمنا حُسـن الاستماع إلى ارتجالات موسـيقيينا من الغرب الذي بدأ هو بتنظيم مثل هـذه الحفلات لعواد منفرد على أرضنا، إذ بدأت الظاهرة في المراكز الثقافية الأوروبية الموجودة لدينا[21].

بعد أن اسـتعرضنا جملة من الأفكار في موضوعنا يتبادر إلى الذهن طرح سؤال حول وضع الموسـيقي عندنا، كيف يكسـب رزقه، كيف يتأهـل، وما فرص العمل المتاحـة لـه فعلا ليمارس فنه؟ كُثر من الذين «تعاطوا» الموسـيقى التراثية في بلادنا

عزفا وغناء جاءوها من باب المتعة والهواية لإشكالية امتهانها في مجتمع لا يعترف بها فنا، بل تزجية للوقت وتسلية في أحسن حالاتها. إن وضع الموسيقي الشرقي عندنا إشكالي بامتياز، والرواد هم من رعيل عصامي التعلّم تتلمذ على أستاذ[22] لمدة سنة أو أكثر، بحيث يتعلّم عليه العازف بعض المعارف وقراءة «النوتة» المدوّنة، ثم يعمل في الملاهي الليلية ليكسب رزقه.

إن النظرة الاجتماعية السلبية للموسيقى مازالت سائدة في الأوساط الشعبية وأحيانا كثيرة في الأوساط البورجوازية الصغيرة التي تمتهن التجارة والصناعة وبعض الحرف. والسبب يعود إلى أن أوساط الموسيقيين المهنية هي بالضرورة أوساط المرابع الليلية الماجنة التي ينظر إليها العامة على أنها بؤر الفساد والإفساد. صحيح أن الموسيقي لا يعيش بالضرورة حياة الليل بتفاصيل أهلها، لكنه بحكم عمله يتعايش معها ويتشرب منها ويتأثر بها، حتى الذين كانوا يعملون في الإذاعة صباحا يسجّلون في استديوهاتها كانوا «يشتغلون ليلا» لتحسين أوضاعهم المادية: فشغل النهار الوظيفي، وإن كان فنيا بامتياز وصنع مجد الإذاعة السورية - على سبيل المثال - في الخمسينيات وحتى الثمانينيات، غير أنه لا يُشبع.

لم تتغير النظرة كثيرا وإن تحسنت بعض الشيء بفضل المعاهد التي أدخلت الموسيقى إلى حظيرة القطاع التعليمي الرسمي وحسّنت من صورة الموسيقي الذي ينتسب إليها ويحصل فيها معارف موسيقية وتأهيلا آليا. لكن الثنائية الخطيرة (عمل النهار - عمل الليل) مازالت موجودة وإن تحول طرفها الثاني - أي عمل الليل - إلى شكل آخر. إذ ليس بالضرورة أن يكون اليوم عملا في ملهى، بل أصبح عملا في مطعم أو بهو فندق فاخر.. وللسبب نفسه دوما: تحصيل لقمة العيش. وحدهم أفلتوا من هذه الدائرة القاهرة أولئك الذين جاءوا إلى الموسيقى من باب الموهبة والثقافة والمتعة من دون أن تضطرهم ظروفهم الاقتصادية إلى العمل فيها، وهذا يتصل بشريحة كبيرة من الفتيات اللاتي تعلمن العزف على آلة موسيقية، غربية في الأغلب الأعم، وتحسب لهن قيمة ثقافية اجتماعية إضافية.

وإذا كان الموسيقي الغربي في القرن السابع عشر لا يعلو شأنا الحوذيَّ أو الطباخ أو سائس الخيل في البلاط، فأوائل الموسيقيين في بلاد العرب كانوا من العبيد والجواري، وإذا ما خطفنا خلفا في التاريخ وجدنا معظمهم من الفرس الزرادشتية،

أو من بيزنطة المسيحية أو من الزنج المجلوبين الذين كانوا يباعون في سوق النخاسة. وكانت الأَمَةُ التي تجيد الغناء والرقص تُسمى قينة، وكانت القيان سلعة مرغوبا فيها لجمالها وجمال صوتها وحُسن ضربها بالعود أو حسن رقصها. باختصار، هو تاريخ مثقلٌ دلاليا بصحبة الخمر والمجون وأحيانا الفجور. وقد أطنبت كتب الأقدمين التي حملت أخبارهن بذكر حوادث بقيت عالقة في الذاكرة الجمعية عند العامة أسهمت كلها في تشكيل أفكار مقولبة سيئة عن الموسيقيين وأوساطهم ومعشرهم. عودة إذن إلى الموروث الاجتماعي الأخلاقي التاريخي الذي مازال يتحكم ولو بجزئيات في النظرة لمُمْتهن الموسيقى والغناء عندنا.

الوضع الذي كان عليه إبراهيم الموصلي وابنه إسحق في القرن الثامن الميلادي في بغداد العباسية كان وضعا استثنائيا يذكرنا بوضع موتسارت في البلاط النمساوي وبثورة بيتهوفن على موسيقى البلاطات في زمانه. وقد حظي إبراهيم وابنه إسحق برعاية إبراهيم ابن المهدي شقيق هارون الرشيد، وكان موسيقيا مجيدا. وعاش إبراهيم وابنه إسحق في البلاط العباسي البغدادي عيشة الترف يرفلان بأعطيات الخليفة وثنائه. ولم يكن وضع زرياب كذلك على رغم أن موهبته ربما كانت تفوق موهبة الموصليَّين، فقد كان زرياب عبدا، كما ذكرنا، أُعتق ونجا بنفسه هاربا من بطش غيرة إسحق الموصلي.

حفلت أغاني الأصفهاني بحكايات الأعطيات التي كان الخلفاء يغدقونها على المغنين: من معبد الذي منحه الوليد اثني عشر ألف قطعة ذهبية، وإبراهيم الموصلي الذي طرب موسى الهادي لغنائه فنقَده مائة وخمسين ألف قطعة ذهبية. ويُقال إن إبراهيم قد جمع 24 مليون درهم من فنه.

ويبدو أن الخلفاء كانوا يرفعون المغنين ويخفضونهم، فزلزل غضب عليه هارون الرشيد فألقى به في غياهب السجن سنوات ونسيه مسجونا. وفرّ زرياب من معلمه إسحق الموصلي الذي دبّت الغيرة في نفسه منه فلجأ إلى الخليفة الأموي عبد الرحمن الثاني في الأندلس.

وعلى رغم ضخامة أعطيات الخلفاء للمغنين المجيدين كان بعضهم يفضل أن يجلس بين صفوف العلماء والفقهاء والأدباء، وأن يُحسب عليهم بدلا من جلوسه بين المغنين. وقد ذكر الأصفهاني في الأغاني أن إسحق الموصلي فضّل أن يُعدّ من

طبقات العلماء والفقهاء بدلا من مجالسة المغنين على رغم ما كان له من شأن وسلطان في مجالس الطرب ومن حظوة عند الخليفة[23].

ما يعنينا هنا من الناحية الفنية، أن موسيقى بلاط الخلفاء التي تفرغ لها الموصليان ومعبد وزرياب، وغيرهم من الجواري المغنيات، كانت موسيقى نخبوية قوامها الشعر وتلاحينه والضرب بالعود وفنونه، ولا علاقة لهذه الموسيقى بما كان يُغنى في الأسواق والحانات. فموسيقى الموصليَّين كانت تُصنع لترضي الخليفة وصحبه، وتطورت وفق أذواق سامعيها وأهوائهم وظل تطورها يدور في فلك البلاط الضيّق لا تخرج منه إلى العامة ولا يصل شيء من صوت العامة وغنائهم إلى البلاط. وإبراهيم بن المهدي الذي ذكرناه في حديثنا كان خليفة ابن خليفة يغني ما يمليه عليه مزاجه وهواه. وقصدنا هنا أن هذه الموسيقى لم تكن ابنة العامة ولم يسمع بها العامة، إذ ظلت حبيسة جدران القصور، فضاعت واندثرت وبقيت أخبارها في كتاب الأصفهاني.

ذكر المؤرخ الفرنسي ڤولني Volney الذي رافق حملة نابليون بونابرت على مصر في كتابه «رحلة إلى مصر وسورية»[24] في القرن الثامن عشر وصفا لما كان يشاهده حوله من رقص «الغوازي»، فذكر أنهن من العاهرات وكن يرقصن أمام الناس، وأنه ما من امرأة كانت لتجرؤ على الرقص أمام الرجال غيرهن. وفي هذا تأكيد على ما ذهبنا إليه من ازدراء العامة لمتهني الفنون. وقد ذكر المؤرخ الفرنسي ڤيوتو شيئا من هذا القبيل في كتاب «وصف مصر» قائلا: «أولئك الذين يمتهنون الفن يلفظهم المجتمع ويصنفهم ضمن طبقة الحقراء والمهرجين، ولا يمتهن حرفة الموسيقى من المصريين سوى المعدمين الذين لم يتلقوا تربية ولا أمل لهم ولا رجاء في أن يحظوا من مجتمعهم بأدنى درجات الاحترام»[25].

شهد مطلع القرن العشرين في مصر ظهور فنانين من الطبقة المتوسطة المتدينة استطاعوا بموهبتهم ودأبهم أن يغيّروا الفكرة التي ذكرها ڤولني وڤيوتو عن الموسيقيين المصريين في القرن الثامن عشر. أبو أم كلثوم وأبو محمد عبدالوهاب شيخان، وأبو رياض السنباطي شيخ هو أيضا، وأبو فريد الأطرش وأسمهان أمير من أمراء الدروز، والأخوان جميل ومنير بشير أبوهما شمّاس، وكان جدهما خوريا سريانيا عراقيا. والأمثلة التي ذكرناها هنا للتدليل على أن هذه العبقريات الموسيقية

الغنائية لم تخرج من طبقة الدهماء المعدمين الذين ذكرهم ڤيوتو في كتابه «وصف مصر»، وأنه بعد أقل من قرن من الزمان تقريبا خرج من بين عائلات مشـايخ مصر محمد عبدالوهاب وأم كلثوم ورياض السـنباطي... وفي هذا المثال في هذا السـياق دليـل على تطور كبير حصل في المجتمع المصري مطلع القرن العشرين، على رغم أن مسيرة العمالقة الثلاثة الذين ذكرناهم لم تكن في أول عهدها مفروشة بالورد.

لم يكن الأمر في سـورية يختلف عن مصر، فالمجتمع السوري محافظ، ودمشق في مطلع القـرن العشرين كانت مدينة صغيرة يقطنها بضع عشرات من الآلاف من السكان، وكان أهلوها يعرف بعضهم بعضا، كشأن أهل القرى، الأمر الذي كان يدفع بمن يريد أن يغني إلى أن يسـتتر من باب الحديث الشريف «وإذا ابتُليتم بالمعاصي فاسـتتروا». وكانت السـترة عند بعضهم تتجلى باستخدام اسـمٍ مستعارٍ لا ينمّ عن هوية صاحبه، فظهر «فتى دمشق»، و«فتى حماه» و«المتكتم»... وبعضهم احتجب كليا عن العامة مثل حسني الحريري وزكي محمد.

لم يكن الغناء في مطلع القرن العشرين في المقاهي والمتنـزهات وعلى المسـارح ليؤمّن للموسـيقي والمطرب على حد سـواء عيشـا كريما. وكانت النقلة النوعية في وضع الموسـيقى والموسـيقيين مع افتتاح الإذاعة السـورية[26]. وأصبح للموسيقي والمغنـي في الإذاعة مكان، وتحول الموسـيقيون إلى موظفين يتقاضون راتبا شـهريا لقاء ساعات دوام يومية وتسجيلات يقومون بها في أستديو الإذاعة. لقد كفلت لهم الوظيفـة وضعا ماديا مقبـولا ثابتا، والأكثر من ذلك وضعا معنويا اجتماعيا أسـهم بدايةً[27]، ولو ببطء، في تغيير النظرة الاجتماعية النمطية السلبية عن أهل الصنعة.

6

# إحياء العود الشرقي

«لقد بدأت حركة إعادة الاعتبار إلى الموسيقى العربية والعود الشرقي تحديدا في بغداد، على يد العبقري الشريف محيي الدين حيدر، تمثلها وحافظ عليها جميل بشير، وأكدها وثبت قدميها منير بشير»

معظم المراجع التي اطلعنا عليها لتوثيق تجربة مدرسة عود بغداد فيما يلي من الصفحات مكتوبة باللغة الفرنسية[1]. المراجع العربية التي اطلعنا عليها نادرة وغير موثقة أو متينة. ونحن إن كنا قرأنا تلك المراجع العربية فمن قبيل الاطلاع والعلم بالشيء، فمعظمها كتب للاستهلاك الصحافي السريع بنَفَس يسعى إلى الإبهار والمديح والترويج، أكثر من سعيه إلى تقصي الحقائق والبحث والدراسة. اكتفينا بالاطلاع عليها وبتلقف بعض التواريخ والأسماء منها خصوصا إذا كانت منقولة على لسان منير بشير نفسه في لقاء من اللقاءات الصحافية العديدة التي أجريت معه، لاعتبارها معلومة يمكن الركون إليها وتحليلها وإدراجها في دراستنا.

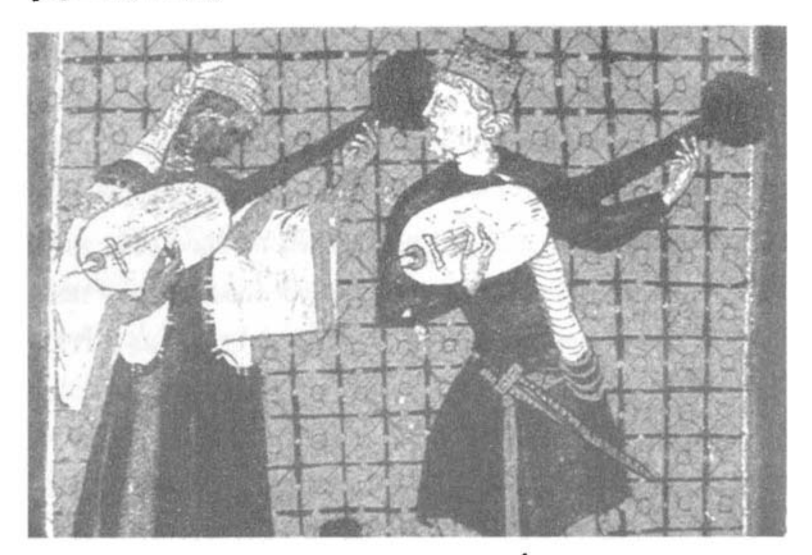
التقينا البروفيسور جان كلود شابرييه J. C. Chabrier الباحث الفرنسي المتخصص في

موسيقى منطقتنا في 10 و11 و12 أكتوبر 1996، وتكلمنا معه باستفاضة عن محيي الدين حيدر، وجميل بشير، ومنير بشير، وجميل غانم، وسلمان شكر، وغانم حداد، وعادل أمين خاكي، وسركيس آروش، وسالم عبدالله ذياب، ومحمد ياسين عبدالقادر، ويعقوب يوسف، ونازك الملائكة، وخليل إبراهيم، وفوزي ياسين، وسمعنا منه آراء كثيرة فيهم وفي غيرهم من الموسيقيين، كونه احتك بهم وكتب عنهم وسجل لهم أسطوانات 33 دورة. وستجدون في متن دراستنا آثارا كثيرة من هذه اللقاءات. وقد سبق لي أن التقيت البروفيسور شابربيه في باريس في معهد العالم العربي أيام المؤتمر العربي للموسيقى في العام 1987، وكنت وقتها طالبا أدرس في فرنسا. وقد ترأس وقتها منير بشير بعض جلسات ورشات العمل، تحاورنا خلالها وبعدها.

ثمة تيار واضح على مستوى التبادل الثقافي بين الشرق والغرب يؤكد اليوم دور حوض البحر الأبيض المتوسط ثقافيا. يشهد بذلك حجم المقالات والدراسات والبرامج التي ينشرها كلا الطرفين سعيا إلى معرفة الآخر. وهي علاقة عمرها تاريخيا ألف ونيف من السنين، مطبوعة بطابع التنافس والحب: تنافس من يتقاسمون شواطئ المتوسط، وحب الذين ينهلون من المشارب الثقافية نفسها. والأمر الذي لا يمكن أن نغفله في هذا السياق هو أن ثقافة هيلينستية كانت أنموذجا، في آن معا، للعالم المسيحي والعالم الإسلامي، وكلاهما وارث لإرث واحد، حتى يمكننا أن نقول إنهما ثقافيا حفيدان للثقافة الهيلينستية، وإن كانا حفيدين كارامازوفيين(*) لاختلافهما في العقيدة الدينية.

تستحق التجربة الثقافية الفنية الإسلامية الأندلسية الإعجاب والتقدير بفضل إبداعاتها الفريدة في الشعر والموسيقى. وهي تجربة أفادت منها الحضارتان العربية والغربية في آن معا. ومن الطريف أن نتكلم هنا عن الرسم المنمنم المصاحب لأناشيد القديسة مريم التي صدرت في عهد ألفونسو العاشر الملقب بالحكيم Alfonso el Sabio[2] (طليطلة 1221م - إشبيلية 1284م). ونرى في هذا الرسم مغنيا عربيا مغربيا مسلما وآخر أوروبيا مسيحيا يعزفان معا يحتضن كل منهما عوده.

(*) إشارة إلى رواية الكاتب الروسي دوستويفسكي (1821 - 1881) «الإخوة كارامازوف». [المحررة].



رسم من مخطوطة «أناشيد القديسة مريم» Cantigas de Santa Maria

عندما تسلم العثمانيون زمام الخلافة، وتسلموا معها السلطة وتصريف شؤون الدولة، انزاح العرب إلى الصف الثاني، وتهمش دورهم وحضورهم. وفي الوقت الذي كان فيه البلاط العثماني ينهل من الإغريقية، كان الرحالة الأوروبيون أمثال فيوتو Villoteau وفولني Volney[3] يبحثون جاهدين عن الآثار الهيلينستية الباقية في الموسيقى، والتي كانت لاتزال لها بصمات وأثر في مصر وفي منطقة الهلال الخصيب[4].

كانت الموسيقى العربية تعد، نحو العام 1900م، مادة فولكلورية ذات طابع ولون محليين. ومن جاب بعض البلدان العربية في مطلع القرن، من الرحالة والروائيين الغربيين[5]، كثيرا ما وصفوا هيجان نوبات الذكر والحضرات وحلقات المتصوفة، ونادرا ما أغفلوا شاعرية أذان المساجد[6].

خضعت البلاد العربية لنيرَين استعماريَين متتالين: أولهما الاستعمار العثماني تحت شعار الإسلام وباسمه، وثانيهما الاستعمار الأوروبي تحت شعار التقدم والحضارة والتحضر. وكلاهما قسم تدريجيا الموسيقيين العرب إلى فريقين اثنين: تبنى فريق يضم الأكثرية وقتها مبدأ الحفاظ على التراث، بينما فضل الفريق الآخر بأقليته تبني ثقافة المحتل الموسيقية[7]. وسرعان ما حاول الفريقان معا أن يلتقيا، فظهرت محاولة إعادة إحياء التراث الشعبي، كمحاولة سيد

درويـــش (1892 - 1923) في مــصر، ومحاولة عثمان موصــلي (1840 - 1920) في العــراق، في مطلــع القرن العشرين. ونتــج عن جهود علماء الموســيقى العرب والأوروبيين المشــتركة، عقد المؤتمر الدولي الأول للموســيقى العربية في القاهرة في العام 1932، والذي حضره وشارك فيه مشاركة فعالة الموسيقي الهنغاري بلا بارتوك (1881 - 1945) Bela Bartok والمســتشرق الإنجليــزي فارمــر H. G. Farmer (1882 - 1965)، والعلامة الفرنسي رودولف ديرلانجيه R. D›Erlanger (1872 - 1932) ، وجمــع مــن أســاتذة كبار عــرب وأجانب متضلعين متمكنــين من علوم الموسيقى وفنونها.

نظــم الأوروبيون مؤتمر القاهــرة الأول في العام 1932، وحصل فيه تلاقح أفكار وتــلاقٍ بين علماء الموســيقى العربيــة من عرب وأجانب. كــما كان المؤتمر مهرجانا موســيقيا عربيا قدمت فيه فرق موســيقية عربية وعازفــون إفراديون عرب، نماذج من موســيقى بلادهم. وبعد أن انفض المؤتمر عاد الموســيقيون إلى بلادهم مكللين بالتقديــر. وكان تقييم العلماء للمؤتمر إيجابيا، وعكــف البارون الفرنسي رودولف ديرلانجيه والمســتشرق الإنجليزي فارمر ونظراؤهما عــلى إعادة إحياء المخطوطات الموسيقية العربية بترجمتها.

لقد شــهدت الموســيقى العربية، في وقائع هذا المؤتمر، دراســات ومناظرات ووجهات نظر مختلفة[8]، بيد أنها لم تفد منها شيئا لتحسين واقعها، لأنها من جهة لم تكــن تمتلــك بنى لتفيد من ثمار المؤتمر، ولأنها من جهة ثانية سرعان ما واجهت وقتهــا، بعسر وتلكؤ وتباطؤ وحذر، ثورة وغزو وســائل الإعلام المســموع والمرئي. والــذي حصل أنه في العقود الثلاثة التي تلت المؤتمر الأول (1932)، تمكنت أغنية المنوعــات من تثبيت أقدامها في العالم العربي منحية الموســيقيين والمغنين التراثيين جانبــا، تاركة لهم دورا هزيــلا ثانويا يضطلعون به كحماة للــتراث، تراث اختلط مفهومه في آذان كثيرين، ولم يعد يهتم به سوى قلة من المنظرين والمشاكسين، أو فريق من المستمعين الهواة.

في أتــون هذه الحــمأة من الخلط والفــوضى، اعترى مفهوم الموســيقى العربية، ظاهريــا على الأقل، غموض ولبس وإبهام في أذهان كثيرين من أبناء العربية وغيرهم من الدارســين والمهتمين بشــؤونها. والناظر المتفحص لوضع الموســيقى العربية اليوم

يلاحظ أنها إما اقتصرت على موسيقى العصر الوسيط بحثا ودراسة وتقصيا، من وجهة نظر تاريخية سردية وصفية صرفة، وإما أنها اقتصرت على الأغنيات التي تعزف وتغنى على المسـارح وفي الملاهي وما شابهها. وهما طرفان نقيضان بعدت الشقة بينهما، ولا طريق وسطى تربطهما. وقد شـوه هذا الواقع المضطرب صورة الموسيقى العربية في أذهان وأسماع من يتطرق إليها دارسا أو متذوقا، على الأقل في الغرب.

إن الأبحـاث التـي أجريـت، أو هـي قيد الإعـداد، قليلة إن لم نقـل نادرة في الموسـيقى العربيـة، وهي في مجملهـا، إلا قلة قليلة منها، تبحـث في أوابد العصر الوسـيط المحنط وفي بطون كتبه وعيون شواهده النظرية الموسيقية، أو أنها تسعى إلى البحث في ألوان الموسـيقى العرقية وموسـيقى الأقليات. ونحن هنا لا نقلل من شأن هذه الدراسات وأهميتها بيد أننا نعيب عليها طابعها التاريخي السردي أحيانا، وفي أحايين كثيرة افتقارها إلى الموضوعية وغياب البحث والتقصي والتحليل عنها.

وإذا دفعت المناظرات بالمفكرين العرب إلى أن يتحزبوا لعصور بغداد العباسية الذهبية، أو أن يتعصبوا لنقاء وأصالة موسـيقى القرى والسهول والجبال وللعبقرية الأندلسية، أو على العكس تماما من هذا التيار أن يتشيعوا لفضائل الموسيقى العربية «المهرمنة»، فإن ما يعنينا هنا هو أن نرى في هذين التيارين إن كان في الوطن العربي حقا موسيقى تراثية أصيلة راقية لاتزال حية[9] قادرة على أن تثبت في أذهان العرب مفهـوم بعثها وإحيائها ونشرها وتجديدها ونقلها وتعليمها والبحث فيها. وأن تقنع غير العرب من الباحثين الدارسـين أو حتى المسـتمعين المتذوقـين بالخلود والبقاء والاستمرارية ولو لطيف بعيد من العصور الذهبية.

اسـتغرق نشر مجلدات الموسيقى العربية السـتة التي أعدها الباحث الفرنسي البارون رودولف ديرلانجيه, بالتعاون مع العالم الموسـيقي السـوري علي الدرويش الحلبي (1884 - 1952) ومعاونيهما التونسـيين, فترة تسـعة وعشرين عاما امتدت من العام 1930 وحتى العام 1959. ونشرت المجلدات السـتة باللغة الفرنسية تباعا وفـق الجدول الزمنـي التالي: المجلـد الأول 1930[10]، المجلد الثـاني 1935، المجلد الثالث 1938، المجلد الرابع 1939، المجلد الخامس 1949، المجلد السادس 1959.

وتعد هذه الموسـوعة بأجزائها السـتة من أهم شواهد علوم الموسيقى العربية وأكثرها متانة ودقة وتوثيقا[11].

## مدرسة عود بغداد (1937-1948)

تجربة إعادة إحياء العود الشرقي في إطار مدرسة بغداد سندرسها في نواحيها الاجتماعية والموسيقية العلمية. وقد سبق لهذه التجربة أن سعت إلى الإجابة عن كثير من التساؤلات في الثلاثينيات من هذا القرن، وبعد مؤتمر القاهرة تماما، فأهلت موسيقيين ناهضوا التيار الذي كان سائرا آنذاك في ركاب الموسيقى الخفيفة وأغنيات المنوعات التي تضرب الفوضى في أوصالها في كل شكل ولون.

في تلك الفترة استقر في بغداد كبار المهتمين بشؤون الموسيقى العربية، ولم يتمكن من الاستمرار والعيش والخوض فيها سوى أولئك الذين كانت موهبتهم أقوى من الدارج السائد المرغوب. واجهت تجربة مدرسة بغداد الغرب في أعتى موجات كره العرب والعروبة، أي خلال فترة العام 1971، مؤكدة سطوة الموهبة ورجحانها على كل ما كان سائدا من اعتقادات وأحكام مسبقة فيها. وقد تأسست التجربة رسميا في العراق واختطت لها نهجا هو مناهضة روح الشطط والسلبية والتجارية وحتى السوقية المبتذلة التي تسود الموسيقى العربية.

ضروري قبل أن نشرع في بحث موضوعنا أن نعرف بعض الاصطلاحات التي سنتطرق إليها وسنستخدمها في سياق دراستنا تفاديا لأي لبس أو إبهام قد يعتري دلالة المصطلحات.

الموسيقى العربية في مفهومنا تعريفا هي كل موسيقى ثقافية تتطابق والشروحات والوصف والتعليقات التي وردت عنها وفيها في المؤلفات المتخصصة بها. وهذا يفترض ضمنا أن الموسيقات شبه العربية كالموسيقى التركية والموسيقى الفارسية الإيرانية والموسيقى الكردية يمكن إدراجها ضمن هذا التعريف إذا كانت بنيتها المقامية تتشابه والبنية المقامية في الموسيقى العربية. في حين أننا نتردد كثيرا بل نرفض أن نطلق صفة العربية على موسيقى رقصة تانغو أو رقصة سامبا أو رقصة سوينغ لقالبها الأوروبي ولو كان مؤلفها عربيا. والموسيقى التي سنتطرق إليها هي موسيقى آلية حصرا.

استخدمنا مصطلح إحياء بدلا من نهضة لأن الصحافة، ولفترة طويلة خلت، استخدمت مصطلح نهضة ولاكته واجترته حتى فرغ من محتواه ومضمونه الثقافي والفني[12]. أما استخدامنا لمصطلح العود الشرقي فلأن العود أولا هو آلة موسيقية

أساسية في التنظير الموسيقي العربي وفي التعبير الموسيقي العربي. وقد أطلقنا عليه صفة الشرقي لأن الآلة مستخدمة في أصقاع مختلفة من الشرق، ولكي يشمل أيضا العود التركي لشدة قرب طريقة صنعه وطريقة العزف عليه من نظيره العربي.

ونقصد بمصطلح مدرسة الأسلوب الذي ابتدعه الشريف محيي الدين حيدر (1892 - 1967) في بغداد بدءا من العام 1937 ضمن إطار المعهد الذي أسسه، وهو معهد الموسيقى في بغداد. وقد تبنى نهجه وسار عليه طلابه ومريدوه وعددهم اثنا عشر طالبا أشهرهم وأمتنهم على الإطلاق الأخوان جميل ومنير بشير. أما الفترة الزمنية الواقعة بين العامين 1971 و1975 فهي تؤرخ تحديدا لكفاح منير بشير الشخصي عن طريق حملة صحافية وجولة حفلات أحياها في أوروبا وفي لبنان ساعيا جاهدا، ليس فقط إلى إعادة إحياء أسلوب المعلم الشريف محيي الدين حيدر، بل إلى إعادة اعتباره هو شخصيا في العراق بعد نفيه منها.

وقد طبع الباحث الموسيقي الفرنسي شابرييه[13] مجموعة مؤلفة من عشر أسطوانات 33 دورة ضمن سلسلة أطلق عليها اسم أرابيسك Arabesques وعناوينها كما يلي:

1 - عود من العراق/ منير بشير.

2 - قانون من لبنان/ محمد سبسدي.

3 - ناي من سورية/ سليم كسور.

4 - عود من سورية/ عمر نقشبندي.

5 - عود من العراق/ جميل بشير.

6 - عود من اليمن/ جميل غانم.

7 - قانون من مصر/ عطية عمر.

8 - بزق من لبنان/ ناصر مخول.

9 - ناي من تركيا/ خيري تومر.

10 - سنطور من إيران/ فرامرز بايفار.

وصنف شابرييه الـ 400 تقسيم التي سجلها في المشرق العربي وفق المعايير التالية:

- اسم المقام الذي ارتجل فيه العازف.

- اسم العازف.
- المدينة التي عزف فيها.
- الآلة التي عزف عليها.

وكانت التسجيلات للآلات الرئيسية الثلاث وهي: العود والقانون والناي.

كتب شـابرييه التحليلات بالفرنسـية وأدرجها في مجموعتي الأسـطوانات[14] التي أصدرها في سلسـلة أرابيسـك السـالفة الذكر، وتضم كل مجموعة[15] خمس أسطوانات 33 دورة.

لقـد بدأت حركة إعادة الاعتبار إلى الموسـيقى العربية والعود الشرقي تحديدا في بغداد، على يد العبقري الشريف محيي الدين حيدر، تمثلها وحافظ عليها جميل بشـير، وأكدها وثبّت قدميها منير بشـير. ونحن نود هنـا أن نتكلم عن المعطيات الذاتية والزمنية، والظروف الاجتماعية التي شكلت المحييط المادي والفني والنفسي لنشوء هذه الحركة.

اقتصر بحثنا على موضوع إعادة الاعتبار إلى الموسـيقى العربية وإلى آلة العود الشرقـي تحديدا، أي أنها اقتصرت على مدرسـة بغداد الموسـيقية، وعلى الأخوين جميل ومنير بشـير، وعلى أسلوبهما في العزف على العود. والدراسة بمجملها ما هي إلا محاولة من شـأنها ربما أن تزودنا بعناصر للبحث في الموسـيقى العربية التراثية وسبل تطويرها وتدريسها.

## معهد الموسيقى ببغداد (1936-1948):
## الشريف محيي الدين حيدر (1892-1967)

الموسـيقى الأصيلة، مرتبطة بتيارات وأسـاليب ومدارس وفنانين وبأسباب. وقد ركزنا على المدن التي تعكس تراثا موسيقيا وفنا مستقلا، ولها طابع وأسلوب خاصان بها. ونحن نرى أنه يجب أن تُجرى في كل مدينة عربية اسـتطلاعات ودراسـات عن واقع الموسيقى التراثية الأصيلة فيها ممارسة وتدريسا وبحثا وتوثيقا.

للوهلة الأولى لم يطرح خيار المدن لنا مشكلة، فقد تم بناء على سمعة فنية طيبة عطرة مشـهود بها ومتعارف ومتفق عليها في الأوسـاط الموسيقية في المشرق العربي، وقد استخلصنا ذلك أيضا عن طريق النشاطات الثقافية الموسيقية فيها والتعليمية.

ففي سورية، شهدت مدينة حلب ازدهارا موسيقيا عمره قرون. فالتراث الموسيقي متأصل فيها متجذر وله فيها طابعه وأسلوبه، صدرته حلب إلى أصقاع عديدة وانتشر انتشارا واسـعا. ولدمشق في الموسيقى سمعة أكاديمية لا يمكن إغفالها أيضا في لبنان، فضلا عن مدينة طرابلس التي شـهدت في القرن التاسـع عشر ازدهارا موسيقيا، فقد تمركـز عدد كبير من الموسـيقيين المحترفـين في بيروت، وكان وجـود صحافة مزدهرة متنوعـة فيها، إلى جانـب حس رهيف وعراقة في تقاليد اللقاءات، قد عوض كثيرا عن طابع التوسع السكاني والفني المحدث فيها. وبما أن منير بشير قد أقام في بيروت حتى العام 1973، فإن بيروت، عندما نتكلم عن تجربة منير بشير تحديدا، هي مفترق طرق أولا، ومحط رحال ثانيا، وصلة وصل ومركز في آن معا ثالثا. وشـأن الموصل في العراق هو شأن حلب في سورية، فهي تحتل الصدارة في التعايش الفني التركي العربي. كما أنها تغص بمفكرين سمعتهم العلمية طيبة. وهي مدينة عثمان موصلي (1840 - 1920)، وموطن عائلة جميل ومنير بشـير. وعلى رغم ذلك، ووفق العادة التي درجت، استقر معظم الفنانين الموصليين في بغداد، واشـتهرت العاصمة العراقية بوجود ممثلي المقام العراقي، وهم موسيقيون محترفون متمكنون، حملة تراث وأصالة.

تراجـع موقع الموصل الثقافي الفني في القرن العشرين لمصلحة بغداد، تماما كما حصل في سـورية عندما تبوأت دمشق، كونها العاصمة، مكانة حلب الفنية. وحصل الأمر نفسه في تركيا عندما أصبحت أنقرة بمرسوم، عاصمة البلاد، بدلا من إسطنبول، وشن الحكم الأتاتوركي حملة لا هوادة فيها ضد الفنون العثمانية كلها، وعلى رأسها الموسيقى. وقد دفعت موجة التغريب هذه بموسيقيين تراثيين شرقيين عباقرة أتراك، تأهلوا تأهيلا موسيقيا ممتازا ضمن قواعد وإطار التراث الصارم الصرف، إلى العراق، فأفاد العراق منهم، وكان وقتها مبتدئا في هذا المضمار، وأَمّ العراق وقتها عازف عود محلي يدعى الشريف محيي الدين حيدر وأسس في بغداد مدرسة للعود.

فمَـن الشريف محيي الدين حيدر هذا الـذي لم يذكر ديرلانجيه D'Erlanger اسـمه أو يلمح إليه، ولا حتى فارمر Farmer، على رغم سـعة اطلاعهما ومعرفتهما وتجربتهما في الموسيقى العربية وشؤونها وتصاريفها آنذاك؟

الشريف محيي الدين حيدر تجهل أمره أغلبية سـاحقة حتى من الموسـيقيين وعلماء الموسـيقى العرب، أعاد الترك له اعتباره بعد أن قبلوا صاغرين وربما طائعين

بازدواجية المشـاعر والأحاسـيس بين الشرق والغرب. تعرف الطبقة الأرسـتقراطية التركيـة جيدا الشريف محيي الدين حيدر، وكتبت فيه مقالات عديدة ونشرت عنه منشورات باللغة التركية.

الشريف محيي الدين حيدر هو ابن علي حيدر باشـا، آخر أمراء مكة. يسـميه الأتراك الشريف محيي الدين تارغان (نسـبة إلى والدته صبيحة تارغان أو طرغان)، وهو من أرستقراطيي الإمبراطورية العثمانية. ولد في إسطنبول في العام 1892، وهو يتحدر من وسـط اجتماعي كان يطالب وينـادي ويعتنق فعلا ثقافة ثلاثية الأركان والمشارب: تركية عثمانية، وعربية إسلامية، وفرنسية أوروبية. كان موسيقيا موهوبا جدا، مرهف الإحسـاس، سـيرته الذاتية تبعث على العجب والدهشـة. بدأ بتعلم العـزف على البيانو، كما كانت تمليه وقتها وتفرضه تقاليد البيوتات العريقة الراقية التركية، وكان له من العمر أربع سـنوات. وعندما بلغ السابعة من عمره بدأ بتعلم العزف على العود على يد أكبر عازفي العود في مدينته، وكانوا يأتونه البيت ليدرسوه. وبدأ يدهش أسماع من حوله وعمره أربعة عشر عاما، وفي الرابعة عشرة من عمره بدأ أيضا بتعلم العزف على الكمان الجهير (تشـيللو) وأصاب فيه نجاحا طيبا. وكان فضلا عن دراسـته الموسيقى يتابع دراسـته، فحصل على إجازة من كليتي الحقوق والآداب في إسـطنبول، وفي الفترة نفسـها ألف مقطوعة ودراسـات للعود. وتكمن فـرادة الشريف محيي الدين في أن تدريس الموسـيقى الشرقيـة وقتها كان يرتكز، ومنذ عشرة قرون وأكثر، على محاكاة وتقليد وتكرار واتباع أسلوب المعلم في العزف والأداء، لكـن محيي الديـن خرج على هذا النهج. صحيح أنـه أفاد مما تعلمه من موسـيقى التراث وأسـلوب الأقدمين، وهي مرحلة لا غنى عنها، لكن القضية الأهم عنـد كل فنان ألا يظل يـدور في فلك ما تعلمه ومن علمـه، وأن يخرج من دائرته ليبدع نمطا وأسـلوبا جديدين. وهذا فعلا ما كان عليه الشريف محيي الدين. وكان الموسـيقيون العثمانيون الكبـار في ذلك العصر، ومنهـم رؤوف يكتا بك، يرون فيه أعظم عازف عود في الشرق كله. كان هذا قبل الحرب العالمية الأولى.

عندما اندلعت الحرب العالمية الأولى توقفت الحياة الفنية النشطة في إسطنبول ودفعت بالشريف محيي الدين إلى مكة، ثم إلى سـورية، وعندما شـارفت الحرب على نهايتها كانت عائلة محييي الدين، ولم تكن تحمل جنسـية محددة، نهبا للقلق

والاضطراب. فقبل عهد السلطان عبدالمجيد كان ممنوعا أن يكون المرء تركيا، ثم انقلب ظهر المجن وأصبح ممنوعا أن يكون المرء عثمانيا بأمر من كمال أتاتورك (أبو الترك).

في العام 1924، كان محيي الدين وقتها بلا وطن تقريبا، وجد نفسه في أمريكا على صلة بموسيقيين أمثال غودوفسكي Godovsky[16]، وكرايسلر Kreisler[17]، وهايفتز Heiftez[18]، وأوير Auer[19]، وإلمان Elman[20]. وبدأ بإحياء أولى حفلاته الموسيقية العامة. وجاء في صحيفة هيرالد تريبيون النيويوركية Herald Tribune أنه «... أحدث في العود الثورة التي أحدثها باغانيني Paganini [21] في الكمان...»[22]. غير أن هذه الشهرة لم تقه شر العوز، على رغم أنه حقق نجاحا كبيرا في Town Hall في العام 1928. وقد عزف خلال هذا الحفل مؤلفاته الخاصة على العود، ثم على الفيولونسيل ضمن برنامج عزف فيه مقطوعات لباخ وديبوسي، ورافيل ولوكاتيللي، وسان صانص[23]. وقد سجل محيي الدين مجموعة من الأسطوانات لشركة كولومبيا في أمريكا.

في العام 1934، قدم أول حفل موسيقي له في إسطنبول في الأول من أغسطس على المسرح الفرنسي في بايوغلو Beyoglu ورحبت به صحيفة Aksam ترحيبا بالغا في عددها الصادر يوم 7 أغسطس 1934.

قصة الشريف محيي الدين مع العراق قصة طريفة. فهو ابن عم الملك فيصل الأول[24] قائد الثورة العربية ضد الإمبراطورية العثمانية، وأول ملك اعتلى عرش العراق من العام 1921 وحتى العام 1933. دعي محيي الدين إلى العراق رسميا في العام 1936، وعهد إليه بإحياء وتجديد تدريس الموسيقى العربية فيها. وكانت الموسيقى في العراق وقتها تعيش في أطرها وأشكالها الشعبية التقليدية، وفي فن المقام العراقي الكلاسيكي. وكان فن المقام هذا قد سطع نجمه ولفت إليه الأنظار في مؤتمر الموسيقى العربية الأول، الذي عقد في القاهرة في العام 1932، على يد مغني المقام محمد قبنجي[25]. وكانت الآلة الموسيقية فيه مرتبطة بالغناء أسيرة رهينة له لا استقلال لها ولا حول لها ولا قوة إلا به.

اضطلع محيي الدين حيدر بتدريس صفوف العود والتشيللو وكانت ثورة حقيقية، ولم يتناهَ إلى سمعنا، ولم نطلع على تجربة فريدة مماثلة في أي مكان

آخـر مـن الوطن العربي. غير أننـا يمكن أن نقول إن تدريس العـود في المعهد كان يتطابـق تماما مع المنهجيـة الغربية الكلاسـيكية التي تدرس بمسـتويات متتابعة وبنظـام تتصاعد صعوبتـه، وتتمم كل مرحلة من مراحل تعلـم العزف على العود وتكملها تمرينات Etudes مؤلفة ومكتوبة بيد محيي الدين نفسه. وفضلا عن هذه الدراسات المكتوبة كان على صف العود، كما ذكر ذلك وأكده جميل بشير نفسه[26]، أن يـدرس طريقة حانون Hanon وتشـيرني Czerny ومناهج وطرق غربية أخرى، وكان على عازف العود أن يدرسـها ويتقنها حق الإتقان قبل أن يسمح له بالارتجال على العود. وما من شـك في أن المتعلمين كانـوا يرتجلون فيما بينهم أو في خلوتهم، بيد أن المعلـم كان يمنع عليهم ذلك قبل أن يتمكنوا من تقنيات العزف الصحيحة، وقبل أن يشتد ساعدهم ويحذقوا فنهم وتقنياته.

كان من بين طلبة محيي الدين، في العام 1939، فتاة شـابة تتلمذت عليه سرا، أصبح لها شـأن فيما بعد في الشـعر العربي الحديث. كانت تأتي مجلببة في خمارها الأسـود كي تكون في نجوة من العيون، وكان خـادم لها يجلب لها العود بعد نصف ساعة من مجيئها إلى الصف، ثم يعيده لها إلى البيت في نهاية الدروس. كانت تدعى نازك الملائكة[27].

ضم الجيل الأول من طلاب صف العود عند محيي الدين حيدر: جميل بشـير، وكان أول المسجلين فيه وأكثرهم وأعمقهم موهبة، وسلمان شكر، ومنير بشير، وغانم حداد، وعادل أمين خاكي. وكانوا جميعهم في مستوى مبرز ويشكلون بحق ثلة عوادة نخبة، وشـكلوا فيما بعد نخبة موسيقية مثقفة متمكنة متينة، وبين ما يعزفون وما يعزف في الإذاعة والتلفزيون من موسـيقى بون شاسع، وهم نخبة عازفين منقطعة عن الجمهور العريض، ليس انقطاع جفوة وتعال بل بُعد العالِم واغترابه عن العامة. وكان هـذا نتيجة طبيعية لهذه الثلة من الموسـيقيين، بحكـم تأهيلها وما اختطته لنفسـها من طريق منفصل مسـتقل ومتعارض مع ما هو سـائد ومعروف عن آلة العود وأسـلوب العزف عليه، حتى ليخيل إليك أن نَفَس ونمط الآلة نفسه قد تغيرا وتبدلا وأنك أحيانا تسـمع العود في طنين، لمّا تألفه أذنك من قبل. وأن تكون هذه النخبة في مدرسـة العود في بغداد من الرجال فقط فلا يعد ذلك غضاضة ولا ينقص من شأنها. ففي هذا العصر كان امتهان الموسيقى الدنيوية، لتفريقها عن الموسيقى

الدينية، لا ينظر إليه وإلى أهل هذه المهنة بعين الرضا من الأوساط الدينية المتزمتة المنغلقة على نفسها والمستغلقة على الفنون، وهي إن كانت تقبل على مضض امتهان الرجال إياها أو مزاولتها، فإنها تحظرها على النساء.

## من هي عائلة عبدالعزيز التي تحدَّر منها جميل ومنير بشير؟

عائلة عبدالعزيز هي عائلة عراقية سيريانية أرثوذكسية سكنت شمال العراق، أصلها ضارب في القدم في المنطقة التي وجدت فيها وتعيش. وقد كرست هذه العائلة نفسها للغناء والعزف. تؤكد هذا وتثبته سبعة أجيال متتابعة من الخوارنة والمنظرين الموسيقيين ومنشدي الكنيسة باللغة السيريانية. كان جد الأخوين جميل ومنير بشير، جرجس عبد العزيز، خوريا في كنيسة الحي الشمالي الغربي في الموصل الواقعة في جهة شارع نينوى الحالي.

وحسبما جاء على لسان منير بشير نفسه، فإن جده هذا لم يكن فقط وارثا لهذا التراث العائلي الموسيقي الإنشادي الغنائي وفي عزف العود، بل كان أيضا مفكرا ذائع الصيت مشهودا له بالمتانة والكفاءة والمعرفة، وكانت مؤلفاته مشهورة في المنطقة، و اسمه مازال عالقا في ذاكرة مسنّي أهل الموصل.

وبشير عبدالعزيز، أبو الأخوين جميل ومنير بشير، كان جميل الصوت حسنه يعمل شماسا في الكنيسة ويقيم القداس. ومن حسن حظ جيل هذه العائلة أنه شهد عصر انفتاح بين كل الطوائف، كما شهد، وهذا هو الأهم، بداية زوال السمعة السيئة عن الموسيقيين والمغنين، الأمر الذي دفع ببشير عبدالعزيز الأب وشجعه على ممارسة الغناء الدنيوي إلى جانب الغناء الديني، يصاحبه عدد من موسيقيي الموصل يحدوهم جميعا همّ المحافظة على الغناء الأصيل المتقن وردّ الاعتبار إليه.

سكن بشير عبدالعزيز مع زوجته في مدينة الموصل، ورزقا ببكرهما جميل بشير في العام 1921، ويحمل أولادهما أسماء عربية دارجة متبوعة باسم قديس من القديسين.

بدأ بشير عبدالعزيز يعلم أولاده العزف على العود، وهو أمر طبيعي في عائلة عربية نذرت نفسها للموسيقى، فتعلم جميل ومنير العزف على العود، بينما تعلم أخ ثالث لهما، يدعى فكري، العزف على الكمان، وأصبح عازف كمان إفراديا وتزوج

من عازفة بيانو. وقد بدأ منير بشير تعلم العزف على العود وله من العمر خمس سنوات يرافقه أخوه الأكبر جميل، وصنع له أبوه عودا على مقاسه كان منير يحمله معه إلى المدرسة.

## جميل بشير (1921 - 1977)

تدرب جميل بشير على العود بإشراف محيي الدين، وتعلم العزف على الكمان الغربي على يد عازف الكمان الروماني ساندو آلبو Sando Albo. وقد اشتكى جميل بشير من أنه أنفق سنوات طويلة في التعلم على الكمان والتدرب عليه. والأمر الذي لا شك فيه هو أن تدرب جميل كان على آلة الكمان الغربي بتقنياتها الغربية، وعلى آلة العود بتقنياتها القديمة الجديدة، وهذه الازدواجية في الأنظمة والمناهج الموسيقية غربيها وشرقيها كونت عنده ثقافة موسيقية واسعة، وأسلوب عزف متميز، وحسا جماليا لحنيا ارتجاليا، ومقدرة كتابة موسيقية يحسد عليها ولم تسنح لغيره من الموسيقيين في عصره[28].

عبر الشريف محيي الدين في العام 1941 عن تفضيله الواضح لأفضل تلميذ أثير عنده، جميل بشير، فأهداه عوده الشخصي. وتعني هذه اللفتة أن الشريف محيي الدين كان يعتبر جميل بشير نظيرا له حسب الأعراف الشرقية، وسرعان ما جعل منه مساعدا أولا له.

وإذا ما قارب محيي الدين العبقرية فإن جميل بشير يمثل الموهبة والتمكن من الموسيقى[29]، فقد كان، كما أسلفنا، أول طالب في معهد الموسيقى ببغداد[30]، وتبوأ مركز الصدارة بين الجيل الأول بفضل كفاءته واستعداداته وجدارته واقتداره، ولم يتمكن أحد من مجاراته ومحاكاة أسلوبه في العزف على العود[31]. غير أن جميلا كان خاضعا أيضا لمرحلة التأرجح والتخبط التي كانت تعصف بالثقافة العربية في الثلاثينيات من هذا القرن.

بقي الوسط الفني الموسيقي المتميز الفذ حيا نشطا في معهد الموسيقى ببغداد حتى العام 1948، وهو العام الذي عاد فيه الشريف محيي الدين حيدر إلى تركيا مكللا بآيات التقدير والمجد اللذين يستحقهما. تزوج في العام 1950 من المغنية التركية صفية آيلا Safiye Ayla، وتوفي في إسطنبول في العام 1965.

بعـد أن ترك المعلـم المعهد في بغـداد في العام 1948 كلف أخـاه بإدارته، ثم خلفه البريطاني جانكينز Jankins. وكان يؤم المعهد بانتظام أسـاتذة أتراك ليدرسوا فيـه تقنية العزف على العود، ونذكر من هؤلاء الأسـاتذة: جينوتشـين تانره كورور Cinuçen Tanrikorur، وحلمـي ريـت Hilmi Rit، ومسـعود جميل Meshut Cemil وتشيفديت تشوغلا Cevdet Cogla.

دخل جميل بشـير المسـلك الوظيفي الحكومي إلى جانب التعليم، فقد عين مفتشـا للموسيقى، ومديرا لقسم الموسـيقى في الإذاعة العراقية. ويبدو لناظرينا الالتـزام الوظيفي الإداري هذا غريبا وغير متوقع من فنان مبدع كجميل بشـير. أصبح في العام 1951 رئيسـا لقسم الموسيقى في أكاديمية الفنون الجميلة، وطبق فيـه طريقة جديـدة لتعلم العود، كما أسـس في الوقت نفسـه معهده الخاص للموسـيقى، وربما قام بهذا المشروع بالتعاون مـع أخيه منير. كانت أمور المعهد خلال عامي 1956 و1957 تسـير سـيرها الحسـن، غير أن طابعـه الخاص جعل منه معهدا مكلفا ماديا. وكانت العائلات العراقية الميسـورة تفضل آنذاك إرسال أولادهـا إلى أوروبا ليدرسـوا الطب أو الاقتصاد والتجارة ليحصلوا على شـهادات يضمنـون بها مسـتقبلا لهم عند عودتهـم إلى العراق. وسرعان مـا أقفل المعهد الخاص أبوابه.

ما من موسـيقي محترف في تلك الفترة إلا وتتلمذ على يد جميل بشير. كانت سمعته الفنية عطرة، تشـهد له بالمتانة والكفاءة، في مجتمع كان التنافس الفني والإنساني فيه الباعث والمحرض على الدسائس والنمائم والمشاحنات اليومية. وكان جميل بشير مترفعا يفتن من حوله بموسيقاه وعوده وموهبته وبساطته وبشاشته.

مـا الآفاق التي كانت متاحة آنـذاك لفنان مبدع كجميل بشـير خارج إطار الوظيفة الرسـمية والإدارية؟ كانت إذاعات المـشرق العربي تبث له أعمالا، وكان وقتها مشـهورا ذائع الصيت. غـير أنه في ذلك الوقت كانت فكرة إحياء أمسـية موسيقية لعازف عود منفرد على مسرح وأمام جمهور عريض أمرا لا يخطر ببال. فكان جميل يحتضن عوده ليعزف في جلسات خاصة لعلية القوم. وعين في العام 1958 مديرا لقسم الموسيقى في الإذاعة والتلفزيون في العراق، غير أن الجمهورية الفتية في سنواتها الأولى كانت همومها غير هموم العازفين المبدعين الموهوبين.

نشر جميل بشير في العام 1962 طريقته الفريدة في تعليم العود في كتاب: «العود وطريقة تدريسه»، وذكر أنه أعدها وحضّر لها منذ سنوات خلت، عندما كان يدرس الموسيقى في أكاديمية الفنون الجميلة. وتعد هذه الطريقة في تعليم العود حتى يومنا هذا مرجعا وأنموذجا يحتذى، مستواها متين متقن الإعداد، صممها واحد من الموسيقيين العراقيين النادرين الذين يمتلكون معرفة نظرية موسيقية واسعة، ومهارة عملية في العزف على العود في آن معا. وما من شك في أن طريقة جميل هذه متأثرة إلى حد بعيد بطرق المعلم محيي الدين حيدر الذي أفاد جميل منه علما نظريا ومهارة عزف ليكمل المهمة من بعده.

وتكمن أهمية طريقة تعليم العود التي أعدها جميل بشير، مقارنة بمثيلاتها المتداولة في البلدان العربية، في أنه استأنس وأدخل واقتبس وتأثر بالطرق التركية، خصوصا طريقة العزف بالريشة المقلوبة المتبعة لتطوير تمكن اليد اليمنى ومهارتها في العزف. وطريقة جميل بشير في مجملها طريقة مخصصة للعازفين البارعين المتمكنين موسيقيا، نظريا وعزفا، ولمن يريدون تجاوز الدواوين الثلاثة في العزف على العود.

أحيل جميل بشير في تلك الفترة إلى التقاعد، وربما كان تقاعدا مبكرا وقتها سببه دسائس ومشاحنات ونمائم الوسط الفني العراقي. ثم أصبحت الحكومة تسأله العون والمشورة والنصح للاستئناس بخبرته، أو للإعداد لنشاطات موسيقية متميزة. ثم أوفد رسميا في جولة إلى تشيكوسلوفاكيا السابقة، وبلغاريا، والاتحاد السوفييتي السابق وعزف هناك في العام 1970 كونشيرتو العود مع الأوركسترا الذي ألفه بأسلوب الشريف محيي الدين. كما قام في العام 1973 بجولة في أوروبا عزف خلالها في بودابست، وبراغ، وفيينا، ولندن، وباريس، وميلانو. ولئن فقد كل سلطة رسمية إدارية وظيفية وقتها وأهمل بعض الشيء علاقاته العامة في أخريات حياته، فلقد ظل اسمه لامعا، وسمعته عطرة، وريشته فريدة، وأسلوبه في العزف على العود رائعا متقنا راقيا، زاوج فيه ببراعة بين حس الشرق العربي التركي وتقنية الغرب.

يُفصح أسلوب عزف جميل بشير ببلاغة عن الإصلاحات التي أتى بها المعلم الشريف محيي الدين حيدر في نظريات الموسيقى الشرقية وتربوياتها وفي العزف على العود. فقد كان المعلم يطمح ويهدف إلى تأهيل عازفي عود على مستوى

عالمـــي، عازفين متمكنين مجلّين مثقفـــين. وقد أبدع التلاقح الـــذي حصل بين هذا النهـــج التربوي الهجين الذي أتى به أســـتاذ عثماني وطلاب عراقيين أســـلوبا جديدا يســـتلهم مادته من منابع المقامات الشرقية الثرية التي لا ينضب معينها. فضلا عن المبادئ العالمية في التأليف والكتابة وأســـلوب العزف والارتجال بمســـتوى فني عال راق. ويضـــاف إلى هذا النهج الهجين العربي- الـــتركي- الأوروبي في التعليم والمبادئ والأصول الموســـيقية أسلوب تقني في العزف هجين هو أيضا، فقد برع جميل بشير، كما أســـلفنا، في العـــزف على الكمان الغـــربي، ونحن لا نقصد مقارنتـــه هنا بعازفي الكمان الإفراديين في الغرب، بل نريد أن نقول إن تعلمه وإتقانه العزف على الكمان الغربي دعّما ورسّخا تمكنه من العزف الآلي عموما، ومن معرفته الموسيقية الواسعة المتينة[32].

ما من شك في أن معهد الموسيقى ببغداد في عهد الشريف محيي الدين حيدر قـــد تبنى نهج التعليم من الناحيـــة التربوية بالمعنـــى الأوروبي. فقد كانت الطرق والمناهـــج الغربية تدرس في المســـتويات كافة، وقد أعطى هـــذا النهج أحيانا نتائج ممتازة، وكان الموســـيقيون الموهوبون قادرين على تنفيذ تمرينات صعبة، والتدرب حسب طرق تعليم فعالة[33]. وإذا كان الآخرون يشرعون في الارتجال سعيا إلى تمثل روح المقام الذي يرتجلون فيه، فإن جميلا كان يبدأ أول ما يبدأ بالتأكيد على تقنية العزف. والعازفون مجمعون كلهم على أن روح المقام عند جميل أكثر وضوحا وأبلغ تعبيرا عنده من غيره من بين جميع عازفي العود في عصره.

لقـــد أهّل معهد الموســـيقى ببغداد عازفي عود ومؤلفين موســـيقيين في آن معا لأنهـــم جميعا تتلمـــذوا على يد مؤلف عـــازف. وعندما تخرجـــوا في المعهد كانت تســـكنهم حمى التأليف والكتابة الموســـيقية التي اجتاحت الوطـــن العربي برمته في بداية القرن العشرين. كتب جميل بشـــير دراســـات للعود Etudes ومقطوعات «كابريس» Caprices وســـماعيات ولونغات بأســـلوب تركي عربي في إطار موسيقى النخبة الراقية. لقد شهدت بغداد حلقة عود شرقي على مستوى تقني رفيع، غير أننا لم نجد ذكرا لها ولا لأعلامها ومســـيرتهم في المؤلفات الكلاسيكية النظرية الموسيقية التي تعد مرجعا في الموســـيقى العربية، فقد أغفلت هذه المراجع ذكر تجربة هذه المدرسة، على الرغم من فرادتها وعراقتها وأصالتها، إغفالا تاما[34].

ذاع صيت معهد الموسيقى ببغداد خلال الفترة الواقعة بين عامي 1935 و1960 واشتهر أمره، وعزا الأخوان جميل ومنير بشير ذلك إلى نجاحاتهما الشخصية وأنشطتهما فيه، وفي هذا غلو وإسراف في المبالغة، فالنجاح الذي تحقق على صعيد المؤسسة ككل لا يمكن أن يكون مرده شخصين اثنين فحسب.

## منير بشير (1930 - 1997)

لولادته قصة طريفة، فقد حدث لوالدته التقية أن فقدت طفلا صغير السن، ولم يثبت لها بعد ذلك حمل، فسعت تقى وورعا مشيا على الأقدام حتى دير مار متى، وهو دير قديم بني في القرن الرابع ويقع في منطقة جبلية شمال غرب الموصل. ابتهلت الأم للقديس وتضرعت إليه ونذرت له إن هو مَنّ عليها بطفل ذكر سليم معافى قوي البنية أن تسميه متى وأن تضع في أذنيه، عرفانا بالجميل، قرطين حتى يبلغ العاشرة من عمره. وكان لها ما أرادت، وولد منير وحمل اسما آخر هو متى وثقبوا أذنيه ووضعوا فيهما قرطين. وقد سبب له هذا سخرية من حوله وتهكمهم وتندرهم عليه وغمزهم ولمزهم، فخاض معهم مشاحنات يومية ومعارك، ويبدو أنه تعلم منذ ذلك الحين القتال والعراك كي يفرض على الآخرين احترامهم له وإصغاءهم إليه[35].

تتمتع مدرسة بغداد، ونجلاها الأخوان جميل ومنير بشير، بمستوى تقني وفني رفيع، أعلى بكثير من المستوى الذي كان سائدا ومعروفا آنذاك. فإذا ما استمعنا سريعا مستعرضين ارتجالات عازفي العود الهواة في القرى والأرياف والمدن فإننا نلاحظ أن ارتجالاتهم هذه تخلو من الإبداع، إلا فيما ندر، وأنها في معظمها انتحالات ومحاكاة وتقليد لما يذاع في الإذاعة والتلفزيون.

يقول منير بشير في أستاذه محيي الدين: «... عندما كنت في الثامنة من عمري لحنت عدة مقطوعات وكنت لأزال طالبا في المعهد الموسيقي ببغداد، وكنت متأثرا بأستاذي الموسيقي المرحوم الشريف محيي الدين حيدر الذي كان يعد أحد أكبر عازفي العود في ذلك الوقت. المرحوم محيي الدين كان فنانا ورساما وتتلمذت عليه مدة ست سنوات...»[36].

ما يستوقفنا في هذا القول أمران اثنان، أولهما: أن منير بشير كان في المعهد الموسيقي وله من العمر 8 سنوات، وكان يؤلف الموسيقى وهو في هذه السن المبكرة، ثانيهما: أن فترة تتلمذه على «المعلم» دامت ست سنوات.

بعد أن تخرج منير في معهد الموسيقى ببغداد لم يكن ذائع الصيت، فقد كانت شهرة أخيه جميل وأسلوبه في العزف على العود وتمكنه المجلّي من آلته تطغى على كل من حوله من عازفي العود، فضلا عن أن ظلال أبيه بشير عبد العزيز مضافة إلى ظلال أخيه جميل قد عتّمت عليه وأخرجته من دائرة الضوء. وقد بدأ منير مسيرته كعازف عود بعزف أعمال مع أخيه جميل مكتوبة لآلتي عود، وكان يصاحبهما أحيانا عازف ناي[37].

لقد خرج منير من حلقات النخبة السمعية ليدخل في نهاية المطاف في الحركة الثقافية الوطنية. وقد اختط لنفسه منذ البداية هدفا لم يحدْ عنه هو معارضة التجاوزات التي حصلت وتحصل في الموسيقى العربية، ومحاربة الفوضى والتزلف إلى الجمهور. الجدير ذكره هنا أن محيي الدين وجميل بشير قد اشتهر أمرهما من دون أن يخوضا معارك، بينما كان على منير بشير أن يخوض الكثير منها لكي يثبت فيها نفسه وشخصيته الموسيقية. ونحن هنا نولي اهتماما خاصا لصبر منير بشير ودأبه وكتاباته ولقاءاته وأقواله وحفلاته وتسجيلاته لأن مسيرته الفنية تصور بحق وتمثل الصلة الوثيقة بين حياته واستمرار فنه وتألقه من جهة، وبين الفن والمجتمع عموما من جهة أخرى، وكيف تجاوز حلقات النخبة السمعية، كما أسلفنا، ليدخل عن سبق إصرار وتصميم في دائرة ثقافة وطنية عريضة.

حُرّر معظم السرد السيري عن منير بشير لينشر في الصحف والمجلات، وليملأ أغلفة الأسطوانات وكتيبات برامج الحفلات الموسيقية التي كان يحييها. وهي تستند في مجملها إلى تصريحات أدلى بها منير بشير بنفسه، كما تستند إلى ما يتناقله الصحافيون فيما بينهم ويتناقله بعضهم عن بعض، وفي أحايين كثيرة من دون لقاء الفنان نفسه أو التحاور معه، وربما أطلقوا العنان لمخيلاتهم أحيانا ولتأويلاتهم أحايين أخرى فجرت أقلامهم في سرد أشياء من دون تدقيق وتمحيص وتوثيق.

قبل تمكن منير بشير من أن يصنع لنفسه اسما ويختط نهجا وأسلوبا، من الضروري أن نسلط الضوء على مواهبه الأصيلة ونتتبع تأهيله الموسيقي المتين. فخلال سنوات طويلة، من بداية سني حياته الصعبة حتى دخوله جو لبنان الموسيقي الثقافي في العام 1972، كان منير يعد نفسه ربيبا لمدرسة العود البغدادية، وينسب نفسه إلى المعلم الشريف محيي الدين وإلى أخيه جميل.

وعن آلة العود وطريقة تعلم العزف عليها، قال منير في مقابلة صحافية أجريت معــه: «... فيــما يتعلق بآلة العود نحن بحاجة تحديــدا إلى مناهج جيدة في تعليم العزف عليه، وبحاجة إلى عازفين مهرة. أعد الأستاذ محيي الدين حيدر منهجا مهما لهذه الآلة، والأســتاذ جميل بشــير أيضا. وأنا شــخصيا بصدد إعداد طريقة لتعليم العــزف على العود...»[38]. كما أجرى الصحافي اللبناني حســين شــهاب في أبريل من العــام 1971 حوارا مــع منير يقول فيه: «... بعد أن انتهيت من دراســتي في العود عينــت أســتاذا في أكاديمية الفنون الجميلة. كان عمري وقتهــا 16 عاما، وكنت أول أســتاذ يعين في هذه الســن [39] في المعهد...»[40]. ومن قــراءة المقال الذي يتضمن الحوار نلمس إحســاس منير بأن الأســاتذة الأجانب كانوا يعاملون في المعهد أفضل مــما كان يعامل هو به، حســب مقولــة «مزمار الحي لا يطــرب». وقد دفعه هذا إلى الاعتــكاف والانكباب على العمل. كــما نلمس مرارته من أن بلده لا يحترم الفن والفنانين. وكان زملاؤه الأساتذة يسخرون منه ويسعون إلى النيل منه. وقال في المقال الســالف الذكر: «... كان القيمون على الإذاعة يجهلون ويزدرون الموسيقيين العرب. ومنذ ذلك الوقت كان كل عمل من أعمالي يصور جزءا من قصة حياتي...».

في العام 1953 سافر منير إلى إسطنبول، واستقبل فيها استقبالا حارا، وعزف على مسرح إذاعتهــا. ولا نعرف إذا كان منير التقى أســتاذه محيي الدين هناك. وخلال رحلة عودته في صيف العام نفســه مر عبر بيروت وســجل فيها عملين فولكلوريين لبنانيين جميلين مع فيروز هما: «هيك مشــق الزعرورة»، و«يا حلو يا حلو يا قمر»، نســمع فيهما عزف عود راقيا. وكانت هذه هي المرة الأولى التي يتدخل فيها العود واضحا ظاهرا في أغاني فيروز.

عــاد إلى بغداد في العام 1954، وعين في العام نفســه مديرا للبرامج الموســيقية ومخرجا في الإذاعة والتلفزيون، وكان وقتها نقيبا للموسيقيين. وفي العام 1955 افتتح في بغداد معهدا موسيقيا خاصا به بفرعيه في الموسيقى الشرقية والموسيقى الغربية. وظل المعهد مشرعا أبوابه حتى العام 1958، إذ اضطر منير إلى لإغلاقه إفلاسا. وكان في صيف العام 1957 قد تأبط عوده وســافر إلى إنجلترا، واقترحت إذاعة لندن عليه تســجيل بعض الأعمال فسجل في سحابة شــهر من الزمن ست ساعات من العزف على العود المصاحب.

وخلال صيف العام نفســه، وفي طريق عودته إلى بغداد، مر بباريس، فاقترحت هيئة الإذاعة والتلفزيون عليه أن يســجل لها، فســجل عشرة تقاسيم على العود في أستديوهات الراديو والتلفزيون الفرنسي- القسم العربي.

في العام 1960 ترك منير بشــير العــراق متجها إلى بيروت وبقي فيها حتى العام 1973. وقد ســجل في عام وصولــه إلى العاصمة اللبنانية أســطوانة لشركة فيليبس عنوانها Oriental Strings، غير أن هذه الأســطوانة، وحســـب رأي منير نفسه، لا قيمة تذكر لها من الناحية الفنية[41].

خــلال فترة وجــوده في بيروت أثار منير بشــير حملة صحافية حول الموســيقى العربية وضرورة تحســين أوضاعها وعناصرها وظروفها لجعلها موسيقى عالمية، وقد تلقــى ردودا كثيرة على حملته هذه من موســيقيين أفذاذ أمثال رياض الســنباطي ومحمد القصبجي وكمال الطويل وغيرهم كثر. والمتتبع للأقوال والتصريحات الكثيرة التــي أطلقها منير يلمس اهتمامه بالعالمية التــي أثارها في حملته، كما يلمس أيضا ميله الواضح إلى الغرب وهو في غمرة دفاعه وتحمسه للموسيقى الشرقية، وقد ذكر ذلــك في أكثر من موضع خصوصا عندما زار أســتديوهات هيئــة الإذاعة البريطانية BBC. لقد وقع منير أســير ســحر الغــرب وتنظيمه وهو محــق في ذلك. كما تتردد على لســانه كثيرا كلمة «أول»، و«أول من» عندما يتحدث عن نفسه، وهي ليست نرجســية بحد ذاتها وإن كان منير، شأنه شــأن الكثير من الفنانين، نرجسيا بطبعه، بــل ربما كان مرد ذلك أنه عــانى الأمرين في الماضي من أن الآخريــن كانوا يعتبرونه بعــد «المعلم» الشريف محيي الديــن، وبعد أخيه جميل، أي إنه عمليا كان الثالث في الترتيــب وليس الأول كما كان يطمح ويريد. وقد لفت نظرنا أن الباحث الفرنسي جان كلود شــابرييه قارن منير بشــير مرة أو مرات بالمغني الملحن العباسي زرياب الذي أراد في القرن التاســع أن يكون «الأول» في بلاط الخلفاء العباســيين، وما كان له ذلك لوجود أســتاذه إسحاق الموصلي، وما كان زرياب يطيق وجود أستاذه فأراد مطاولته في البلاط فلم يتمكن من ذلك، فآثر الرحيل إلى مكان آخر يكون له فيه ما يريد. ويبدو أن منير بشــير كان يعز عليه أن يكون الثالث بعد محيي الدين حيدر، وبعــد أخيه جميل[42]. وكان يتــوق فعلا، كما نلمس ذلك جيدا من ســيرته الفنية الذاتية، إلى أن يصبح «الأول». كما وصفه شــابرييه بالســندباد، وهذا برأينا وصف

حق، فالمعروف عن منير عشــقه للترحال والســفر خصوصا إلى أوروبا التي عشــقها لأسباب كثيرة، أولها لأنها قدّرته وقدّرت فنه وأحسنت الاستماع له.

عــاد عازف العود الأول «المعلم» الشريف محيي الدين حيدر إلى تركيا. وتربع عازف العود الثاني جميل بشــير على عرش الشــهرة في بغداد كأحســن عازف عود. وآثــر عازف العــود الثالث المنفى على طريقــة زرياب، فتأبط عــوده وارتحل إلى بودابســت، وقرر أن يتابع دراســته العالية في الموســيقى في بودابست، وأن يحيي حفلات موسيقية منفردا على العود. واستطاع منير أن يمضي في الاتجاهين معا ولكن ليس بقدر الإجادة التي كان يطمح إليها. وأول صعوبة واجهها في بودابست لمتابعة دراسته العالية كانت مسألة معادلة الشهادات. كما أنه رفض أن يعزف على البيانو أمــام لجنة القبول، وعزف أمام اللجنة المحكمــة مقطوعته «حيرة»[43]. وقد هنأته اللجنــة عليها وقبلته طالبا في قســم الأبحاث الموســيقية الفولكلورية في أكاديمية العلوم، وبقي فيه ثلاث ســنوات، وقدم فيه بحثا كامتحان قبوله عنوانه: «دراســة موســعة في الموســيقى العربية العراقية وصلاتها بالموســيقى السريانية والبيزنطية والفارســية والكردية». وقد اســتقبله المؤلف الموســيقي الكــبير كودالي Kodály (1883 - 1967) اســتقبالا حارا وشــجعه وآزره واضعا تحت تصرفه كل الإمكانات اللازمة لأبحاثه الموسيقية[44]، ويبدو أن منير بشير قد دفع ثمن تتلمذه المتأخر هذا. فعندما كان في الثلاثين من عمره وجد نفسه يسكن في مهجع مؤثث بأسرة طابقية في مكان يغص بطلبة صينيين يأوون إلى فراشــهم في الســابعة مســاء لينهضوا منه في الخامسة صباحا ويمارســون الرياضة فور استيقاظهم ويقرأون مؤلفات سياسية بصوت عال[45].

كان منير في بودابســت يعد رسالة دكتوراه في علم الموسيقى، إضافة إلى تكليفه بإلقاء محاضرات وتدريس الموســيقى الشرقية. وكان يؤكد دوما على الطابع العلمي الأكاديمي الجامعي لنشاطاته الموسيقية، وكان يطيب له أن يقول دوما إنه يبحث في الموسيقى بإشراف المؤلف الموسيقي الكبير كودالي Zoltan Kodály.

في هــذه الفترة، أظهــرت الصحافة العراقية بعض اهتمام بنشــاطات منير بشــير بعــد أن أصبح عالما وناقدا موســيقيا، ولأنه يدرس المقام العراقــي في أكاديمية العلوم ببودابست[46]، وبمناسبة إرساله مقالا عن الموسيقي الهنغاري بيلا بارتوك Bartok [47].

## حفلات وجولات فنية

في العام 1967 اســتقر منير وعائلته في بيروت، وكانت وقتها المدينة المثالية لكل منفــي عربي ولكل فنان يســعى إلى مواكبة التطور الديناميــكي اللبناني القائم على خلفية شرقية وتكنولوجيا غربية. وبقي في بيروت مع عائلته حتى العام 1973، عام العــودة إلى العراق. كان يحتضن عوده كل مســاء ليعــزف لأصدقائه الخلص، وكان مــن بين المواظبين المتذوقين لعزفه وأســلوبه وموســيقاه اللبنانيان فيليب عكراوي وســنحاريب توما والســوري لؤي الجندي. كان المشرق العربي وقتها نهبة للأغنيات الخفيفــة الدارجة والأوبريتــات، وكانت أذنه صماء عن عــود منير. كان وضع منير في هــذه الحمأة متأرجحــا غامضا، فقد كان في لبنان وقتها فريقان من الموســيقيين الشــباب، أحدهما متشــيع للموسيقى الكلاسيكية الســيمفونية الغربية مناصر لها متحمس، وفريق ثان متحزب للموســيقى العرقية الفولكلورية التي يعزفها فنانون أقل علما وثقافة وشأنا من منير بشير. ولم يكن لمنير بين هذين الفريقين موطئ قدم.

شارك منير في مهرجان الموسيقى الدولي في فيينا العام 1959، وأحيا في العام 1960 أمسيات موسيقية على العود في برلين وبلغراد وبودابست وبراغ وصوفيا وموسكو[48].

ألقى منير محاضرات في الموسيقى في دمشق، كما أحيا فيها بعض الحفلات، كما تؤكد ذلك مقالة منشورة في «الأيام» السورية في عددها الصادر في 6 سبتمبر 1962، ويبدو أن دمشــق[49]، المدينة التقليدية المحافظة، كانــت المدينة العربية المشرقية الأكثر تحفظا وترددا إزاء فن الأخوين جميل ومنير بشير[50].

في 18 يونيــو 1965، أحيا منير بشــير حفلة موســيقية على عــوده على مسرح جامعة بودابســت، عزف فيهــا بعضا من أعماله الخاصة، وبعــض الأعمال الغنائية العراقيــة، وأعمالا للشريف محيي الدين وللتركي مســعود جميل Meshut Cemil. ورافق على عوده المغنية الهنغاريــة ماريان كوروسي Marianne KOROSI وهي تغني «البنت الشلبية»، و«يمه»، و«آه يا زين». ولم يتخلل هذه الأمسية أي تقسيم منفرد على العود.

قــضى منير صيــف العام 1965 في لبنــان، والتقى هناك بصحافيــين أثار معهم موضوعــات كان يرددها باســتمرار كانت همه الشــاغل تتناول عالمية الموســيقى العربية، والتعامل معها بطريقة علمية دقيقة، وعبر عن همه الشخصي في أن يحتل

مكان الصدارة بين عازفي العود في الوطن العربي. كما ندد بالتهاون والهبوط العام في التأليف الموسيقي العربي وفي العزف في المشرق العربي، وحمل مسؤولية هذا الهبوط وهذه الرداءة إلى «مافيا» الإعلام[51].

أول حفلة عزف اشترك فيها منير بشير أمام جمهور أوروبي كانت في جينيف، في يـوم الجمعة الرابع من يونيـو 1971 في قاعة باتينو Salle Patino. وقد صدرت في أسطوانة بعنوان: «أمسية موسيقية في جينيف، عود منفرد»[52]، منير بشير.

ثـم أقيـم في الدنمارك مهرجان الموسـيقى الفولكلورية مـن 18 إلى 25 يوليو 1971، عزف فيه منير بشـير بصحبة العازف الهندي رافي شنكر «عود وسيتار»[53]، وقد سـبق لرافي شـنكر أن سـجل أسـطوانة مع عازف الكمان يهودي مينوهين Yehudi Menuhin.

بدأ السرد السيري عن منير بشير في لبنان في العام 1971، وكان وقتها عازف عود مجهولا مغمورا غير مسـموع، أساءوا فهمه وتحليل فنه وتجربته، وكانت هذه أكثر مراحل حياته الفنية حرجا وضيقا. والزخرف الذي أحاطت الصحافة اللبنانية به منير بشـير بعد ذلك، وبعضه من صفات الكتابة الصحافية التجميلية الملحمية في بلادنا، مكتـوب بنَفَس عاطفي تجميلي. وما كانت الصحافة وقتها تقصد الكذب وافتعاله، بل كانت تسـعى إلى إضفاء جمالية على الواقع ربما تكون مسـتمدة منه، بيد أنها قـد تخرج عن الواقع لتكذب عن غير عمد، ونحـن، على رغم تقديرنا العميق لفن منير بشـير ولشـخصه، لا نجد، في مثل هذه المقالات المرتجلة الضحلة، بعدا علميا موضوعيـا ناقدا بالمعنى العلمي للنقد الـذي لا يقصد تجريحا أو مديحا بل تقويما وتقييما.

ونسوق مثالا عن نهج الصحافة العربية في الكتابة عن الفنانين، الحفلة الشهيرة التي أحياها منير بشير في قصر فرساي Palais de Versailles في فرنسا يوم 18 يونيو 1971. يومها عدت الصحافة العربية هذا الحفل فتحا جديدا في الموسيقى العربية، فأوسعوا له في المديح وكالوه جزافا وعن غير علم ودراية، وحتى من دون أن يحضروا الحفل أو يسـتمعوا إلى تسجيل له. ولا يخفى على أحد هذا النَّفَس العاطفي الذي تحيط به الصحافة فنانينا بهالة بعضهم يسـتحقها، وإن كانت فيها مبالغة وشطط، وكثيرون ممن كتب ويكتب عنهم لا يرقون إلى المستوى.

نلمس هذا النَّفَس المدائحي من عنوان مقالة نشرت في ملحق جريدة «الأنوار» ببيروت في 15 أبريل 1975 بقلم جورج خوري، وعنوانها: «أكبر عازف عود منذ النبي داوود». فما الذي أدرانا أولا أن النبي داوود كان عازف عود ممتازا أو عازف عود أصلا إن لم يكن ذلك من قبيل الأسطورة الملحمية؟ ثم إننا لا ننكر أن منيرا كان عازفا مجليا، لكن ألقابا مضحكة من هذا القبيل، لا دخل له هو فيها، ليست من مصلحته في شيء، فالمبالغة والإفراط في المديح ذم وتقريع. ثم كيف أضاع الأستاذ خوري صاحب المقال، في طريقه الطويل المغامر من داوود حتى منير، عمالقة عود مثل الشريف محيي الدين وجميل بشير وجميل غانم وهما يفوقان منيرا؟

سجل منير بشير في أستوديوهات O.R.T.F. في باريس، أسطوانة بإشراف سيمون جارغي Simon Jargy، وكانت كلها تقاسيم على مقامات مختلفة[54]. الغريب في الأمر أن منير بشير، وبعد هذه النجاحات الأوروبية التي حققها، لم يعزف منفردا على عوده ولا مرة واحدة حتى ذلك الوقت، لا في بيروت ولا في دمشق ولا في القاهرة[55].

وربما كانت أول أمسية يحييها عود بمفرده في الوطن العربي هي الأمسية التي أحياها منير بشير في 18 ديسمبر 1972 على مسرح مهرجان بعلبك في بيروت. وقد مهد المنظمون لهذه الأمسية بحملة دعائية وإعلامية واسعة نشطة عن منير بشير، وعن حياته وأسلوبه في العزف على العود، وعن العود الشرقي ومستقبله، وعن المقام والتقاسيم. وقد أكدت الصحف والمجلات الصادرة في بيروت كلها[56] أنها أول أمسية موسيقية يحييها عود بمفرده على مسرح عربي.

لقد تأتّى لمنير أخيرا أن يكون «أول» من يحيي أمسية عود منفرد في الوطن العربي.

وصل منير بعد لأْيٍ وعناء إلى تحقيق شيء مما يصبو إليه، وهو أن تحتل الموسيقى الجادة مركز الصدارة في الحياة الموسيقية العربية إعلاما وجمهورا، فأصبح له سامعوه المختصون، كما فهم المهتمون بالموسيقى وشؤونها ما يصبو إليه، واستبانوا كنه حركته ولمسوا طموحه الشخصي والموسيقي. كما تتبع الصحافيون أخباره فنشروا أفكاره ونقلوها ورددوها من بعده. وهو بعد أن تكرس له اسمه وتدعمت شهرته، واجه التخلف الثقافي الذي يهيمن على الوطن العربي عامة، وندد بالفرق الموسيقية التي تدعي أنها تنشر التراث والفولكلور، وهي جاهلة ليست عارفة به ولا عالمة بخوافيه وأصوله وروحه، كما ندد بعدم احترام الفنان في المجتمع[57].

كيف كان العراق ينظر إلى ابنه الموهوب المنفي المتنقل بين أرجاء أوروبا ولبنان؟[58].

نـــشرت مجلة «الفكر الجديد»، في عددها الصادر في بغداد في 22 أكتوبر 1972 مقالة تشرح بإســـهاب للقراء العراقيين أهداف منير بشـــير وإسهاماته في الموسيقى، وهجومه على هبوط الموســـيقى العربية التجارية وهوانها وابتذالها[59]، وأعلن فيها أنه ألّف قطعة موسيقية بعنوان «غلغامش» ستقدم في مهرجان بعلبك في أغسطس 1973. كما أعلن عن أسطوانة «موسيقى غجرية على العود» كأنه يريد أن يثأر من مطر محمد[60] ومن البزق في آن معا.

كان يحـــز في نفـــس منير كثيرا ويؤلمه أن الاعتراف بـــه وبموهبته وبفنه في الوطن العـــربي جاء بعد اعتراف الغـــرب به بكثير، بل لنقل بصراحـــة إن العرب نقلوا، وكما يفعلون فيما ينقلون اليوم، إعجاب الغرب بموهبة منير، أي أن العرب قد اســـتوردوا هـــذا الإعجاب فأعجبـــوا به... لقد انقضى نصف حياة منير قبل أن يستســـيغ العرب أســـلوب عزفه وموســـيقاه. ولعله صور مرارته هذه مرارا وهـــو يحتضن عوده. ومنْ أحـــس، ولو ضمنا، بما كان يعانيه منير من مســـألة عدم الاعـــتراف هذه، يفهم فهما أعمق طريقة عزفه والنَّفَس الذي ينضح منها. ولا شـــك في أن للبنان فضلا كبيرا على منـــير، فهو لم يحتضنه في منفاه فقط، بل احتضن موســـيقاه بنخبة لبنانية ســـمّيعة، وبصحافة نشطة فعالة كتبت عنه وتسقّطت أخباره ونشاطاته. ومن المفارقات التي تستحق أن نقف عندها، أن منيرا بعد أن فرض التراث الموسيقي الشرقي ذوقا وطابعا وأســـلوبا ونهجا في أوروبا، بدأ يفعل ذلك في الوطن العربي، وبعد أن شق هذا التراث طريقه وترسخ موسيقيا وثقافيا وإعلاميا في أوروبا، كان عليه أن يسلك الدرب نفسه بين أهله، لكن الدرب في مضارب العرب أصعب مسلكا وأشد وعورة منه في أوروبا.

دعي منير بشير رسميا إلى العراق. وكان منير قد أحيا أمسية موسيقية على عوده في الســـفارة العراقية ببيروت بدعوة من الســـفير. لقـــد كان العراق آخر من اعترف بالعراقي الموهوب منير.

بيـــد أن منـــير قد تعرض في حفلة الســـفارة العراقية في بـــيروت لتقريع وانتقاد شـــديدين، فقد عاب عليه وجيه رضوان(*) لجـــوءه إلى تقنية غربية في عزف شرقي

(*) مؤلف وناقد لبناني، توفي في العام 2008.[المحررة].

يخلو، وفق قوله، من الإحساس والشاعرية، والروح التي تطبع التقسيم العربي. ولم يترك له من فضل في كل ما عزفه منير سوى فضل براعته التقنية ومهارته المجلوبة المستوردة. وأضاف صاحب المقال أنه لا يرى أن إحياء التراث العربي الموسيقي يمر من باب البراعة التقنية؛ لأن قيمة التقاسيم تكمن في روحها وإحساسها وليس في براعة عزفها[61].

دعت وزارة الإعلام العراقية منير بشير إلى العراق دعوة رسمية في الفترة الواقعة بين أبريل وحتى منتصف مايو 1973. وهيأت له الوزارة السبل ليلتقي بالأوساط الفنية والتربوية الموسيقية في العراق، وعهدت إليه بدراسة وضع الموسيقى وتدريسها، وبإعداد برنامج إصلاحات تربوية موسيقية لرفع شأن الموسيقى الشرقية التراثية والفولكلورية، كما عينته الوزارة مستشارا فنيا لديها مكلفا بتطبيق خطة خمسية هدفها الإصلاح والتطوير.

لكن عودة منير بشير بعد ثلاث عشرة سنة من الهجرة والمنفى، وتهيئته الظروف والسبل له ليقوم، منذ أول يوم من وصوله العراق، بدور الخبير العارف بأمور الموسيقى وتدريسها وحالها وآفاقها وطموحاتها وما يجب عليه أن تكون، قد أحرج الموسيقيين العراقيين والأساتذة والموظفين القيمين على شؤون الموسيقى في البلاد. كثرة غالبة منهم كانت عادمة الكفاءة والموهبة فنيا وعلميا وثقافيا وإداريا، غير أكفاء في شغل المناصب الرفيعة التي عينوا فيها[62]. وسأستغرب جدا لو قيل لي إن منيرا لم يلق منهم، ولو ضمنا بغير علانية، عنتا ومماحكة وسلبية في الرؤية والتنفيذ.

في نهاية دعوته إلى بغداد، نظمت له وزارة الإعلام أمسية موسيقية في 7 مايو 1973، عزف فيها تقاسيم على مقام حجاز كار، وتنويعات على مقامات عراقية. كما عزف مقطوعة «الشرق في الأندلس»[63]. عاد منير إلى بيروت بعد أن أنهى مهمته القصيرة في بغداد، وعكف على كتابة تقرير عن مهمته الموسيقية وعلى إعداد خطة موسيقية خمسية.

عندما عاد منير بشير إلى بغداد بعد سنوات نفي طويلة كان يعد نفسه الموسيقي المنتصر في أوروبا ولبنان، سفير الموسيقى العراقية في غير العراق ومن دون سفارة. لقد طرح مسألة الموسيقى العربية مع غير العرب، ومسألة الموسيقى العراقية مع غير العراقيين. أما جميل بشير، الأخ الأكبر، فقد رفض أن يخوض في

متاهات وترهات الشـقاق مع الموسيقيين الآخرين، فآثر الصمت، على رغم أنه كان صاحب كلمة مسـموعة لدى الموسـيقيين العراقيين، ولدى أخيه منير الثائر المتمرد، في آن معا. ومما له دلالة كبيرة أن جميلا، في هذه الحمأة بالذات، قبل، بعد سلسلة لاءات، أن يسجل أسطوانة لمجموعة «أرابيسك» Arabesques[64] التي أشرف عليها فنيا وسجلها الباحث الفرنسي الأستاذ جان كلود شابرييه.

وبـدءا من أواخر العـام 1972، وبعد أن أصبح المستشـار الفني لوزارة الإعلام العراقيـة في بغداد لم تعد مقابـلات الصحافة عنه ومقالاتها بالكثافة نفسـها التي كانـت عليها من قبـل، بل حتى أنها فقدت طابعها المشـاكس الذي كانت عليه في سنوات المنفى. غير أن منير كان يعاود ظهوره في تلك الفترة من آن إلى آخر في لبنان.

وفي 21 يوليو 1972، سافر منير إلى أمريكا، وأحيا أمسية في كنيسة جامعة القديس توماس في هيوسـتن، وقد تحلق حوله الطلبة يسـتمعون لـه. والتقى هناك بنظير له إيراني يهتم بأمر الحفاظ على الموسيقى الإيرانية يدعى داريوش سافات Savat. وأحيا في العام نفسـه أمسـية في منزل السـفير العراقي في أوتاوا (كندا). ثـم انهالت عليه الدعوات من كل حدب وصوب من إسبانيا واليابان والدنمارك... وكانت في نفسه غصة من أن العرب كانوا يتجاهلونه تماما فلم توجه إليه دعوة من بلد عربي ليعزف فيه.

وقد نظمت له في بيروت أمسيتان في 25 و27 فبراير 1973 على مسرح مهرجان بعلبك. لقد كانت لمنير حلقة سمّيعة بيروتية تتسقط أخباره وأخبار عوده.

في العام 1974، كانت شـهرة منير بشير وسـمعته قد تكرستا في لبنان. لقد بدأ يـرسي دعائم أسـلوبه الجديد في العزف على العود منذ بدايـة صيف العام 1972. كـما أنه، وهذا بالـغ الأهمية في رأينا، قد فرض قواعد آداب الاسـتماع في أمسـية يتصدرهـا العود الخجول وحده مـن دون معاقرة شراب والتهام أطعمة، ومن دون عبارات تطيب واستحسـان واسـتزادة، ومن دون لغط وضحك وسمر وجدال. وفي مقـال نشر في بـيروت[65]، يذكر منير بشـير أنه زعزع الفكر الفنـي في لبنان ومعه مفهـوم الآلة العربية الإفرادية ومعهما المسـتمع، وأنه أثر في خمسـمائة شـخص حضروا الأمسـيتين اللتين أحياهما. وبعد عدة أيام أحيا أمسـية موسيقية على عوده في 9 أبريل 1973[66] على مسرح مهرجان بعلبك عزف فيها تقاسـيم حجاز كار كرد، وسيكاه، وصبا ونهاوند[67].

في العـام 1973 اتصـل المعهد الدولي للدراسـات الموسـيقية المقارنة في برلين الشرقية السـابقة بمنير بشـير عن طريق كريستيان بوخي Christian Poche، بعد ثماني سنوات من اتصال المعهد نفسه بعازف البزق الغجري السوري مطر محمد[68]. فاستشـعر منير فرجا بعد ضيق وطول انتظار، واسـتبشر خـيرا لفكرة أن يعزف في برلين وبون.

في 10 أكتوبر عزف منير بشير في برلين تقاسيم على مقامات حجاز كار، فرحفزا وأوشـار. وعزف البرنامج نفسه في بون في 18 من الشـهر نفسه، لكن القاعة هذه المرة كانت فارغة، فقد اختطف منه الجمهور عازف العود الكردي سـعيد يوسف بأسـلوبه السـهل. خرج منير كسـير الخاطر من أمسيته الفاشـلة التي خلت من الحضور، فثأر لنفسـه في الليلة ذاتها بأن عـزف في صالون الفندق الذي ينزل فيه، وأمام مختصين في الموسـيقى مـن معهد كولونيا الذي كان يديـره وقتئذ ماريوس شـنايدر، فتوسط منير الباحث الموسيقي حبيب توما، وشابرييه وغونر وغيرهم[69] من الأسـاتذة، وراح يعزف لهم خلاصة علمه وفنـه. وقد نقلنا هذه القصة المؤثرة المعبرة عن الأستاذ جان كلود شابرييه الذي حضر أولا الأمسية الفاشلة الخالية من الجمهور، ثم حضر جلسة الأساتذة المختصين في صالون فندق منير.

نظّـم الباحـث الموسـيقي حبيـب تومـا، المتخصـص في الموسـيقى العرقية Ethnomusicologue، لمنير بشـير عددا من الأمسـيات الموسـيقية في شهر أبريل 1974 عزف منير فيها في ألمانيا وسويسرا في مدن فرانكفورت، وميونخ، وبازل وزيورخ.

أدرج اسـم منير بشـير في برنامج المهرجان الأول للفنون التراثية الذي نظمه بيت الثقافة Maison de la Culture في مدينة رن Rennes الفرنسـية، والذي كان يديره السـوري شريف خزندار، في مايو 1974. وتعرف منير بشير في رن على عازف السنطور الإيراني مالك حسـين، وكان مشاركا أيضا في المهرجان، فكرر، وهو الذكي الذي لا يفوت فرصة مؤاتية إلا ويفيد منها، ما جربه مع رافي شـنكر، وعزف مع الإيراني مالك حسين. عزفـت خلال التدريبات التحضيرية ثنائيات فريدة بين العود والسـنطور، وبين صوت غنائي عربي يصاحبه صوت غنائي فارسي ترافقهما أحيانا آلة الدومباك الإيقاعية الفارسية.

قدمت الأمسية الأولى في مدينة رن الفرنسية يوم السبت 25 مايو 1974. وعلى رغم أن الحضور قد بدأ متحمسا مهتما بهذه التظاهرة الفنية المتميزة بيد أن كثافته

لم تكن على مســتوى الحدث ككل. عزف منير تقاســيم على مقام شد عربان أتبعها بالمقامات العراقية، وبتقاسيم تركية الطابع وانتهى بعزف «بنجكاه»[70] عراقية. وما عزفه منير في هذه الأمســية قريب إلى حد كبير مما سجله على الأسطوانة الأولى من مجموعة «أرابيسك 1». وكان طابع عزفه في هذه الأمسية كلاسيكيا. أما الأمسية التي أحياها في اليوم التالي فقد قدمت في صالة أكثر حميمية من صالة الليلة السابقة مما مكن منير من أن يكون أقل كلاســيكية في عزفه. وقد رافق مالك حســين وهو يغني بالفارسية على مقام صبا حجاز. ثم اختتم أمسيته بتقاسيم حسيني بسته.

تبع الأمســية الثانية مباشرة نقاش مفتوح أجاب فيه الأستاذان: السوري شريف خزنــدار والفرنسي جان كلود شــابرييه عن أســئلة الحضور. وفيــما عدا حفنة من المختصين كانوا في القاعة فإن الحاضرين لم يكونوا يعلمون أن هناك موسيقى عربية حية على هذا القدر من الرقي والأصالة. وقد ســجل الأســتاذ شــابرييه، وهو المولع بالتســجيل، هذه الأمسية، كما كان قد سجل من قبل، وأثناء التدريبات التحضيرية، ثنائي العود «منير بشير»، والسنطور «مالك حسين».

أول حفلة باريســية عزف فيها منير بشــير أمام الجمهــور كانت في 28 مايو 1974 في قاعة F.I.A.P الكائنة في شــارع كابــاني Cabanis في باريس. نظمها له شابرييه بالتعاون مع جمعيتي: فرنســا والبلدان العربية، والحدود الجديدة. ولا شــك في أن هذه الأمســية كان لها وقع كبير في نفس منير، فهذه أول مرة يعزف فيها في باريس أمام الجمهور، وأول مرة تغص فيها القاعة بالمستمعين، وهو الذي تعود أن تكون القاعة التي يحيي فيها أمســياته نصفها فارغ أو أكثر... وقد عزف في هذه الأمســية التقاســيم المسجلة على أسطوانته «أرابيســك 1»، فبدأ بالمقام التركي العربي شد عربان، أتبعه بتحويرات طويلة متعددة على المقامات العراقية. وكان الحــاضرون أوربيين وعربا، جــاء الفريق الأول منهم ليتعرفوا وليســتمعوا لموسيقى جديدة على أسماعهم، بينما جاء الفريق الثاني ليستمتع بموسيقاه، فراح يكيل عبارات المديح والاستحســان والاستزادة للعازف، وعطلوا على الفريق الأول إصغاءه واهتمامه بالاســتماع لموســيقى جديدة وتذوقها. وهذه مســألة مازالت تحتاج حتى يومنا هذا إلى تنبيه وتربية فنية ووقت كي تترســخ في ذهن المســتمع العربي. ويبدو أن مسألة حسن الاستماع هذه قد شغلت منير منذ بداياته الفنية،

لذا كان حريصا دوما على العزف في جلسات حميمية خاصة بمحضر من نخبة من المثقفين وأساتذة الجامعات.

لم يقتصر العام 1974 على النشـاطات التي أسـلفنا، فقد شـارك منير في مهرجان موسيقي نظم في برلين الشرقية في أكتوبر 1974، ثم أحيا أمسية في مدينة أمستردام في 24 نوفمبر من العام نفسه عزف فيها تقاسيم على مقامات: حجاز كار كردي، سيكاه، شد عربان وراست. وأحيا أمسية في 26 منه في ميونخ، وأخرى في 28 من الشهر نفسه في برلين الشرقية. وختم عامه المثمر الملآن بالنجاح والحفلات المتلاحقة بأمسية أحياها على عوده حتى الساعة الثالثة صباحا في مدينة فرانكفورت في 16 ديسمبر 1974.

تميز العام 1975 بنقلة جديدة في مسـيرة منير بشـير الفنية. فقد أسس في هذا العام ثلاث فرق قوامها كلها ثلاثون فنانا، انتقاهم من ضمن الطلاب والمدرسـين في المعاهد العليا للموسيقى في العراق. وشكل منهم الفرق التالية:

- فرقة جالغي بغداد للمقام العراقي بمغنيها الإفرادي: صلاح عبدالغفور.
- فرقة ريفي للغناء والإيقاعات الشعبية بمغنيها الإفرادي: سعدي الحديثي.
- فرقة التخت للموسيقى الكلاسيكية العربية بمغنيتها الإفرادية: مائدة نزهت.

ورافق منير الفرق الثلاث بعوده الإفرادي.

دعيـت الفرق الثلاث إلى باريس في مطلـع أبريل 1975 لتقدم عروضها فيها. ورافـق المجموعة الدكتور صبحي أنور رشـيد المتخصص في علم الموسـيقى، كما رافقها مدير إداري يعنى بالشـؤون المالية، فتفـرغ منير لتدريب الفرق وقيادتها ولعزفه الإفرادي.

قدمت الفرق الثلاث عروضا ثلاثة في باريس، بدأتها بعرض في 5 أبريل 1975 في المركز الثقافي العراقي أمام جمهور من الجالية العراقية في باريس، ثم أتبعته بعرض في 9 من الشهر نفسه في قاعة مونبارناس Montparnasse أمام جمهور من العمال المهاجريـن العـرب في باريس. وفي الحـادي عشر منه، وتحت رعاية سـفير العراق في باريس، وعلى مسرح السـفراء الذي سـمي فيما بعد «فضـاء كاردان» Espace Cardan، قدمـت الفـرق الثـلاث عروضا أمام جمهـور كبير من السـفراء العرب وأسـاتذة الجامعات الفرنسـية. كان أسـلوب العرض أنيقا راقيا. وقد أبدع منير في ارتجالاته الإفرادية على العود، وكان أسلوبه من الناحية التقنية ممتازا.

غادرت المجموعة فرنســا متجهة إلى ألمانيا، وأحيت في برلين أربع حفلات لقيت نجاحا عظيما. وأحيت في بون حفلتين كانتا أقل نجاحا من الحفلات السابقة. وجرت هذه العروض في الفترة الواقعة بين 13 و20 أبريل 1975.

بعد ذلك شــاركت الفرق في «المهرجان الثاني للفنون التراثية» في بيت الثقافة في مدينة رن الفرنســية. أفردت أمســية لكل لون من ألوان الموسيقى والغناء: فأحيت فرقة التشــالغي البغدادي أمســية في 23 أبريل، وأحيت فرقة ريفي والعود أمسية في 24 منــه، أمــا فرقة تخــت فقد تفردت بأمســية 26 منه. لقد عرفت الأوســاط الثقافية والإعلامية والفنية الفرنسية أن للعرب موسيقى فولكلورية وتراثية تقليدية كلاسيكية رفيعة المستوى[71].

عــادت الفرقة بعد مشــاركتها في مهرجــان رن إلى باريس، وأحيت في كنيســة نوتــردام دي بــلان مانتــو Notre-Dame des Blancs Manteaux في 27 أبريل 1975 أمســية روحية قدمت فيها أناشــيد دينية موضوعاتها سريانية يصاحبها منير منير بشــير على العود. أدت توشيحا إســلاميا بصوت صلاح عبدالغفور. كما أحيت الفرقة سهرة ودية قصيرة للطلاب العرب في المدينة الجامعية في 28 من الشهر نفسه أمام جمهور متحمس من الطلبة. ثم ارتحلت الفرق إلى أمستردام لتقدم فيها عروضا في الأول من مايــو 1975 في معهد التروبيك أمام جمهور من المهتمين بالتعرف على الموســيقى الفولكلورية التراثية التقليدية العربية. ثم شــكل منير من فرقة الجالغي والمغنين مجموعة مصغرة سافر بها إلى مدريد في يونيو من العام نفسه.

وهكذا انتهت جولة فنية ثقافية كبيرة شاقة لمنير ولطلابه وبعض الأساتذة غيروا فيهــا من المفهوم الذي كان ســائدا في الغرب عن الموســيقى العربية، والذي مازال يعشش في أذهاننا نحن.

تُوج مجهود منير بشــير في العام 1975 بتنظيم المؤتمر الدولي للموســيقى الذي عقد ببغداد في نوفمبر 1975. وكان من بين الأسباب التي دعت منير إلى تنظيم هذا المؤتمر اعتراضه على أن موسوعتي غروف Grove وفاسكويل Fasquelle قد أغفلتا ذكر مدرســة العود في بغداد، بــل حتى تجاهلتا الموســيقى العراقية كلها. فقرر في العــام 1974 أن ينظم مؤتمرا للموســيقى العربية في بغداد في أخريات 1975، وكان له ما أراد.

وفي مطلع الخمسينيات من القرن الماضي، وتحديدا في العام 1953، تفاخر منير بشير بأنه عزف على عوده مع فيروز بطريقة تفوق غيره من العازفين، تصدر فيها بعـوده موازيا نديا لصوت فيروز، لكن الأخوين عـاصي ومنصور الرحباني، اللذين ضربـا حول فيروز نطاق أرض محرمة محاطة بمختلف أشـكال الخطوط الحمراء، سرعان ما أعادا تسـجيل أسـطوانة أغنيتي «هيك مشـق الزعرورة»، و«يا حلو يا حلو يا قمر» بعود عبدالغني شعبان للتخلص من طريقة عزف منير «المشاكسة»، فلم يألف الفنانون المغنون أن يكون الموسـيقي العازف نجما مسـتقلا إلى جانب الصوت النجم[72].

7

# تأهيل الموسيقي الشرقي والمغني العربي المحترف

في الموسيقى الشرقية لا يمكن فصل الموسيقي عن معلمه الذي تتلمذ عليه. ورب سائل: أليست الحال هكذا أيضا في الموسيقى الكلاسيكية الغربية؟ ألا يُذكر في تراجم كبار الموسيقيين أنهم تتلمذوا في المعاهد العليا التي درسوا فيها في الهارموني على يد الأستاذ فلان، وفي الكونترابوينت على يد الأستاذ فلان؟ نعم، للمعلم في حياة الموسيقي تأثير كبير، وهو حتما كذلك في جميع الأزمان، لكن العلاقة بين الموسيقي الشرقي ومعلمه لها شأن آخر تختلف فيه عن نظيرتها في الوسط الموسيقي الكلاسيكي.

إن علاقة الموسيقي الكلاسيكي الغربي بأساتذته متشعبة تشعب اختصاصاتها، إذ لا يتتلمذ الموسيقي الشاب في المعهد على أستاذ واحد، حتى على مستوى السنة الدراسية نفسها، بل يتلقى دروسه الموسيقية على أساتذة

«إن مقارنة تُعقد بين تقسيم موسيقي شرقي تأهل تأهيلا تقليديا وآخر تخرج في معهد موسيقي تُظهر على الفور متانة الأول مقاميا وتمتعه بروح موسيقانا الشرقية ونكهتها ومزاجها تقسيما وعزفا»

كُـثر وفق اختصاصاتهم التي تتفـق ومضمون المادة التي يدرسـونها. وحده معلّم الآلة الأساسـية لا يتغير، فيواظب الطالب حضور دروس آلته على معلمه يتابعه في مراحل تمكنه التقني المتدرج وفق برنامج مرسوم يأخذ بعين الاعتبار الآلة الموسيقية وبرنامجها الأكاديمي.

أما العلاقة بين الموسـيقي الشرقي ومعلمـه فهي علاقة وحيدة الجانب يتلمس المريد خلال مراحلها خطى معلمه، يقلده فيها في كل شيء، ابتداء من أسلوب عزفه وانتهـاء أحيانا بسـلوكه، حتى إن بعـض التتلمذ يتحول إلى علاقـة تصبح أكثر من حميمة[1]، وأمثلتنا في هذا كثيرة سنسوقها تباعا كلما تطلب السياق ذلك.

لا يمكننا الفصل بين التعلم وعملية الإبداع في حالة تأهيل الموسيقي الشرقي. إذ إن جـزءا كبيرا من عمليـة التأهيل قائمة على المحاكاة والتقليد عزفا أو غناء، ويدور المريـد خلال فـترة تأهيله، وربما أحيانا بعدها بقليـل أو كثير، في فلك معلمه حتى ليُعرف المعلم بتلميذه. وكم من عازف طلع على جمهور عارف ليدرك منذ الدقائق الأولى أن عازف العود الجالس أمامه على المسرح تتلمذ حتما على الأستاذ فلان، لأن أسـلوب المعلم واضح في أسـلوب العازف. وفي بعض الحالات يكون التأثير سماعيا، بمعنى أن عازفا ما يمكن أن يكون قد تأثر بأستاذ ما عن طريق التسجيلات الصوتية أو المرئية التي عكف عليها متلمسا أسلوب المعلم مقلدا له محاكيا لطريقته في عزفه أو غنائـه. فالإبداع إذن رهـنٌ بالمعلم، على الأقل في أولى مراحله، لكن ليس مطلوبا ولا مرغوبا أن يكون المريد نسـخة عـن معلمه، فليس في هذا غناء ولا منفعة. وأن يدور التلميذ بداية في فلك أستاذه فهذا أمرٌ مقبول مفهوم شريطة أن تكون مرحلة يتجاوزها المريد بعدها ليخرج من دائرة معلمه، ويصنع لنفسـه دائرة أخرى. عادل مأمون، وسـعد عبدالوهاب، وصفوان بهلوان أجـادوا إلى حد كبير في تقليد محمد عبدالوهاب. هم لم يتتلمذوا عليه، فعبدالوهاب لم يكن معلما بالمعنى الذي نريده في سياق بحثنا، بل هم تتلمذوا عليه بالاستماع والمحاكاة والتقليد. ولم يخرج الثلاثة من عباءة محمد عبدالوهاب.

الأمر إذن يتصل بتقليد الأنموذج. والأنموذج هنا هو المعلم الذي اختاره المريد[2] ليتتلمذ عليه. التعلّم الموسـيقي الشرقي في العالم العربي عموما، وحتى نهاية القرن الماضي، كان يجري في إطار ضيق حميمي صغير، عائلي أو شبه عائلي. وأمثلة العائلات

التي يعزف فيها أفرادها آلات مختلفة أو يمتهنون الموسيقى معروفة شائعة لدينا[3].

التاريـخ يقدم لنـا أمثلة على ذلك، فعـازف العود العباسي منصـور زلزل كان يصاحب زوج أخته إبراهيم الموصلي، الذي أنجب موسيقيا آخر هو إسحق الموصلي، وملأت أخبارهما صفحات كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني.

ويمكنننـا في هذا السـياق أن نذكر نوعـا آخر من التأهيل شـبه العائلي، وهذه الأمثلة شبه العائلية نقصد بها من تأهلوا في مؤسسات روحية مسيحية أو إسلامية، سـواء في كورالات الكنائس أو ضمن حلقات الذكر والإنشـاد الديني في المسـاجد. التكايـا[4] في مـدن الإمبراطورية العثمانية كانت هي أيضـا مكانا لتأهيل المتصوفة والمنشدين والموسيقيين والدراويش الذين نطلق عليهم في بلادنا المولوية.

ينظر البعض إلى التعلم الموسـيقي الشفاهي بالمحاكاة والتقليد على أنه طريقة قديمـة غـير صالحة، فالمعلم ليس أسـتاذا بالمعنى الأكاديمي ولا يحمل شـهادة ولا يعتمد تعليمه أسسـا ودروسـا نظرية كـما لا يعتمد عزفا من مدوّنـة.. والأمر هو كذلك في الواقع، إذ إن كبار فنانينا تعلموا الموسيقى بهذه الطريقة وكان من شأنهم ما كان، والنهضة الموسـيقية التي شهدتها مصر وسورية ولبنان في النصف الأول من القـرن العشرين إنما قامت عـلى أكتاف هؤلاء. ولا حاجـة إلى أن نذكر هنا تراجم محمد عثمان وعبده الحامولي وسيد درويش ومحمد عبدالوهاب ورياض السنباطي وغيرهـم كثير ممن تخرجـوا في المدارس القرآنية. وقد أثبـت الواقع حتى اليوم أن طريقة تأهيل الموسـيقي الشرقي والمغني العربي التقليديـة أكثر كفاءة مما يجري اليوم، إذ إن مقارنة تعقد بين تقسـيم موسـيقي شرقي تأهـل تأهيلا تقليديا وآخر تخرج في معهد موسيقي تُظهر على الفور متانة الأول مقاميا وتمتعه بروح موسيقانا الشرقيـة ونكهتها ومزاجها تقسـيما وعزفـا. لكننا لن نبخس التعليـم «الحديث» فضائلـه، إذ إن بعض تفاصيله النظرية والتكنيكية مهمـة في تأهيل العازف، وهي تخـرج عازفا متمكنا قـادرا على قراءة المدونة وتنفيذها، لكنه غائب الروح سـقيم الجملـة اللحنيـة المرتجلـة أحيانا كثـيرة. كيـف إذن نجمع بين الاثنين؟ ببسـاطة واختصـار، بالرجوع إلى الطريقة القديمة في تعلّم العزف والغناء على أسـاتذة كبار يُستضافون في المعاهد لينهل الشباب من تجاربهم وأسلوبهم الارتجالي الآلي المقامي الشرقي، ومن أسـلوبهم الغنائي العربي. ويضاف إلى هـذا التعليم التقليدي التعليم

الأكاديمي النظري والتكنيكي الحديث، لنؤهل عازفين شرقيين ومغنين مجلّين قادرين على الإمتاع والإبهار.

إن تقليـد الغرب في تعليم موسـيقانا لم يرفع من سـوية عازفينا ومغنينا. إذ لا يمكن أن تُصنع مناهج العزف على العود انطلاقا من مناهج الغيتار الغربية، أو من مناهـج العود الغربية. صحيح أن اعتماد مناهج كهذه يقوي الناحية التكنيكية عند المتعلـم، لكنها لا تصنع منه عازفا على آلتـه بطريقة تصويتها وروحها. كم من مرة نسـمع فيها اليوم عوادا يعزف وكأنه عازف غيتار؟ يعزف أكوردات ويسـتخرج من عوده ما يُسـتخرج مـن الغيتار ذي الأوتار المعدنية. حتـى المعاهد التي أحدثناها في بلادنا أصبحت معاهد تخدم الموسـيقى الكلاسـيكية الغربية وتهمّش الموسيقى الشرقيـة، فتصدرت آلة البيانو وعائلة الكـمان المعاهد، وانكفأ دور العود والقانون والناي والبزق. وفكرة تعليم الموسيقى يجب ألا تغلب ثقافة الغرب الموسيقية على ثقافتنا العربية الشرقية.

أخبار الأغاني نقلت طريقة تأهيل الموسيقيين في العصر العباسي ممن كان المعلم يختارهم من العبيد والجواري ليصبحوا ضرّابا بالعود ومغنيات يعزفون في الحفلات. وكان المعلمون لا يعلمون عبيدهم إلا بعض معارفهم الموسيقية وبعض فنهم خوفا مـن أن يبزّوهـم[5]، وقصة زرياب ومعلمه إسـحق الموصلي شـهيرة في هذا الباب، دفعـت المعلـم إلى أن يخيّر تلميذه بين القتل أو الهجـرة، فآثر زرياب الهرب وترك بغداد مهاجرا إلى الأندلس. وتعتمد الطريقة الشفاهية في تعليم العزف عند المعلم الموسـيقي الشرقي على التلقين والتكرار، إذ يعـزف المعلم أمام مريده اللحن حتى يحفظه ثم يتركه المعلم يتدرب على عزفه إلى أن يحفظه[6].

في قرطبة الأندلس في القرن السـابع الميـلادي كان زرياب يعلم الضرب بالعود والغناء اسـتنادا إلى الطريقة التي ابتدعها إسحق بن إبراهيم الموصلي. وكان زرياب يقسم تدريسـه لتلاميذه على مراحل ثلاث: يتعلم التلميذ في المرحلة الأولى عَروض الشعر بإنشاده قصائد من عيون الشعر العربي، ويحمل بيده دُفًا يوقّع فيه إيقاع ما ينشده من الشعر، مبيّنا في إنشاده حركات وسكنات بحر ما ينشده، كأن ينشد بيت عنترة بن شداد من البحر الكامل مثلا:

أعياكَ رسـمُ الدارِ لم يتكلمِ    حتى تكلّم كالأصمّ الأَعجمِ

| | |
|---|---|
| متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن | متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن |
| - أعياك رس | متفاعلن |
| - م الدار لم | متفاعلن |
| - يتكلّم | متفاعلن |
| - حتى تكل | متفاعلن |
| - لم كالأصم | متفاعلن |
| - مِ الأعجم | متفاعلن |

بعد ذلك يتعلم لحن الشعر الذي تدرّب على وزنه من دون حليات أو زخارف، يتصدى بعدها لغناء الشعر مُعرَّبا ومزيّنا، مستخدما كل ما يملكه صوته من حليات وزخارف ويصب فيما يغنيه روحه وإحساسه حتى يأتي أداؤه كاملا مكتملا. وهذه الطريقة التي كان يعتمدها زرياب في تعليم مريديه الغناء، نسبها إلى معلمه إسحق الموصلي[7]، ونرى أنها لاتزال تصلح حتى يومنا هذا لتعليم التلاميذ الغناء العربي المتقن بتجويدها وإضافة ما ليس فيها، كأن تُضاف جلسات تدريب للصوت موازية لتجويد مخارجه وأدائه من دون أن يكون ذلك مقترنا بنص شعري أو زجلي، بل يستخدم الطالب المغني صوته كآلة موسيقية يجوّد مادتها: حباله الصوتية وطريقة تنفسه وحسن استخدام حجابه الحاجز لضخّ الهواء في رئتيه ودفعه إلى حنجرته لإخراج ما يريد بإجادة واقتدار من أصوات[8].

إن عدم اكتشاف العرب في أوج نهضتهم الموسيقية الغنائية نظاما للتدوين حرمنا من إمكان الاستماع لما كانوا يغنونه من شعر، كما حرمنا متعة استنباط مزاج العصر العباسي الأول الموسيقي. وكل ما ذكره كتاب الأغاني للأصفهاني يبقى عندنا وصفيا إخباريا لا يمكّن من استرجاع ما يوصف نغما، وفي هذا خسران كبير، إذ بقيت لنا الأشعار والأسماء والأعلام لناظميها وصنّاع ألحانها ومغنيها، وضاع لحنها وروحها.

وقد عرفنا أن إسحق بن إبراهيم الموصلي صنف أجناس الألحان وإيقاعاتها على الطريقة التي عُرفت بها ونقلها عنه الأصفهاني، وقبله كانت هذه الألحان تُغنى على الطريقة القديمة التي ابتدعها يونس الكاتب وأصحابه[9].

وإذا ما عدنا إلى طريقة تعليم الغناء العربي التي ابتدعها إسحق بن إبراهيم الموصلي ونشرها له زرياب في بلاد الأندلس نجد أنها مازالت تصلح في شق كبير

منها، إذ تعتمد حسا سليما في تذوق الشعر إلقاء وفهما وإيقاعا وموسيقى شعرية لسانية قبل الشروع في غناء الأبيات، ثم تعلُّم غنائها من غير تحلية حتى تكتمل أسباب حفظ اللحن لمتعلِّم الغناء، ثم يُسمح له بأن يدلي بدلو ما يملك من مهارات صوتية وحليات وزخارف. وكانت طريقة إسحق هذه من ضمن التجديدات التي أدخلها على طريقة الغناء القديمة التي كان يتزعمها الكاتب وصحبه. وحتى ما أتى به إبراهيم بن المهدي من بدعة في تخريج الغناء رفضه إسحق واعتبره إفسادا له.

السؤال الذي يمكن أن نطرحه الآن على أنفسنا: هل وصلنا شيء، أو هل بقي لنا شيء مما خلفه لنا إسحق الموصلي من إصلاحات في الغناء العربي؟ الجواب عن السؤال لا نستطيع التدليل عليه بشواهد وأمثلة، بل يمكننا أن نفترض، كما هي طبيعة تطورات الأشياء وصيرورتها، أن بعضا مما أتى به إسحق الموصلي من إصلاحات في الغناء العربي قد وصلنا بطريقة أو بأخرى. صحيح أن حضارتنا بقيت حتى البارحة حضارة شفاهية تتناقلها الألسنة والذواكر، بيد أن هذا النقل الشفاهي، ولو فيه تحريف طفيف أو غير طفيف، قد نقل على ألسنة الناس على نحو ما نرى من آثار ما تناقلوه في مناح أخرى. والغناء التراثي عندنا، خصوصا ما سمعناه من ثقات مصادره، لا شك في أنه يحمل من غناء الماضي الشيء الكثير، ولو أننا نفترض أنه وصلنا متأثرا بأساليب وافدة من الأتراك، قياسا على ما كانت عليه التأثيرات الفارسية الواضحة في العصر العباسي الأول. كل هذا يجعلنا نفترض، غير جازمين، أن ما لدينا من تراث غنائي، على الأقل في منطقة شرق المتوسط الممتدة من الشام إلى العراق، يحمل بعض ما جاء به إسحق بن إبراهيم الموصلي من إصلاحات في الغناء العربي. هو افتراض ليس إلاّ، أملاه علينا، كما أسلفنا، ما نراه وصلنا متناقلا جيلا بعد جيل في كثير من مناحي حياتنا التراثية التقليدية من مأكل وصناعات يدوية حرفية ومأثور لساني وسلوك وعادات وآلات موسيقية ومقامات ومأثور غنائي ومزاج فني عام. لا شك في أنه لحق به تحريف وتعديل بحكم طبيعة النقل الشفاهي عند البشر وهوامش دقتهم في النقل، لكننا نعتقد على رغم كل ذلك أن مجموع ما وصلنا من تراث غنائي فيه روح الأقدمين.

نعود إلى الطريقة التي انتهجها المغني المعلم زرياب في تعليم مريديه الغناء، نقلا عن طريقة معلمه إسحق بن إبراهيم الموصلي، والتي يمكن أن نصفها بأنها

طريقة تعليم عقلانية منطقية في غياب نظام ناظم للتدوين. فالعمل اللساني اللغوي الصرف الذي كان زرياب يفرضه على متعلم الغناء العربي مهم جدا، إذ إنه يجوّد مخارج حروف المغني، ويثبّت الإيقاع الشعري في فؤاده، ويغني ذاكرته بالمفردات ومعانيها وقوافيها بأحرفها الصامتة[10] والصائتة، مهموسها وممدودها، فتجري على لسانه من كثرة استظهارها سلسة أنيقة اللفظ جزلة، يكسوها بعد ذلك بلحنها الموضوع لها.

إن انتشار التعليم الموسيقي في البلاد بنوعيه العام والخاص استدعى إعداد مناهج لتعليم العزف على الآلات الشرقية، كالعود والقانون والبزق والناي، والغناء العربي. وقد ظهرت أولى هذه الطرائق التي اقترضت الاسم الأجنبي واستعارته (ميتود)، على يد عازفين معلمين، نذكر منهم في سورية وحدها فؤاد محفوظ لأنه طبع منهجه لتعليم العزف على العود بمستويات عدة، وهو منهج جيد إذا ما قيس بإمكانات التعليم في أيامه. هذه المناهج تستحق أن تدرس دراسة تربوية موسيقية علمية، ولو من باب التأريخ لتعليم الموسيقى في بلادنا، لكن المقام في سياق موضوعنا لا يتسع هنا لمثل هذا الاستطراد. لقد اكتسبت المعاهد الخاصة والعامة، التابعة للدولة قيمتها من قيمة الأساتذة الذين صمموا مناهجها ومدى حظوظهم من المعرفة والاطلاع.

الطريف أن آلة رمزية مهمة جدا في موسيقانا كآلة العود لم تجد لها حتى الساعة منهجا متينا شاملا يصلح لأن يعتمد في المعاهد الموسيقية العربية الرسمية[11].

طال انتظار مشاريع تأسيس معاهد عليا للموسيقى في العالم العربي بعد مؤتمر القاهرة الأول للموسيقى العربية الذي انعقد سنة 1932. وكان معولا، بعد اجتماعات ومداولات وحوارات ونقاشات وتسجيلات وتوصيات مؤتمر القاهرة 1932، إنشاء معاهد عليا للموسيقى في عواصم العالم العربي تبعث موسيقانا من جديد وتؤهل موسيقيين شرقيين ومغنين لإعادة إحياء التراث الموسيقي الشرقي والغنائي العربي ونشره، وتشجيع المؤهَلين على التأليف في القوالب القديمة الآلية والغنائية إبداعات جديدة، واستحداث إبداعاتٍ جديدة من روح موسيقانا ومزاجها. لم يكن شيئا من هذا، والذي حصل هو تأسيس معاهد على الأنموذج الأوروبي لتدريس الموسيقى الكلاسيكية الأوروبية، وأُحدث في هذه المعاهد قسم - هو في الواقع «قُسيم» -

للموسيقى الشرقية، فكان الغناء العربي «مهمّشا»، وانصرف جل الاهتمام والعناء والجهد والمال على الموسيقى الكلاسيكية الغربية. قولنا هذا لا يعني أننا ضد هذه الموسيقى ثقافة وفكرا وروحا، بل على العكس تماما، إذ إنها لا تنتظر منا شهادة، ففيها من النبالة والعراقة والإحساس المرهف العميق والابتكار والإبداع وأحيانا الإعجاز والتجديد الشيء الكثير. لكن هذا كله كان المفروض أن يأتي بعد الصحوة الموسيقية الذاتية والنهضة الموسيقية الوطنية وإعادة الصلة الذوقية والفكرية مع تراثنا الموسيقي أولا، أو كان في الإمكان أن يكون الخطان متوازيين فنكون حققنا الثقافة الموسيقية العربية وتثاقفنا مع ثقافة الغرب الموسيقية.

كان هناك أساتذة كبار لو قُيّضت لهم الوسيلة والإمكانات لكي يكتبوا مناهج تعليم العزف على آلة العود أو الناي أو البزق لكان لدينا الآن في بلادنا مناهج لا تقل عن مناهج الغرب في تعلّم العزف على الآلات كمناهج باغانيني(*) مثلا لتعلم العزف على آلة الكمان[12].

نجح تعليم الشريف محيي الدين حيدر العود في مدرسة بغداد ابتداء من العام 1936 على يد محيي الدين أولا وتلامذته الأخوين بشير وسلمان شكر والجيل الذي تلاهم فيما بعد. وكان لأسلوب حيدر الفضل في إعادة الاعتبار لآلة العود، وسادت بقوة انطلاقتها التعليمية ودقتها على ما عداها من مدارس لم يقيّض لها نصير بقوة شخصية حيدر، فغابت المدرسة الدمشقية في العزف على العود على الرغم من وجود علمين مهمّين أقاما في دمشق وعملا فيها وهما عمر نقشبندي (1910-1981)[13] وعزيز غنام (1920-1978)[14]. وكان من الممكن لأسلوب غنام المرهف الجديد الطليعي أن ينتشر ويعم ويسود لو هيئت له الظروف.

ولو استمعنا لتسجيلات عازف البزق السوري محمد عبد الكريم (1911-1989) لأدركنا الإهمال الكبير لمثل هذه الموهبة العزفية الهائلة، التي كاد أثرها يضيع، ولولا التسجيلات التي بقيت لنا، لما تبقى لنا منها سوى عنعنات سِرّية عن هذا العازف والمؤلف المبدع. ولو كانت المؤسسة الموسيقية الرسمية التعليمية السورية قادرة وجادة لكنّا نتكلّم اليوم عن مدرسة سورية في العزف على آلتين شرقيتين مهمتين في موسيقانا هما العود: عود عزيز غنام، والبزق: بزق محمد عبد الكريم[15].

---

(*) نيكولو باغانيني (1782 – 1840).

أشـار التقرير العام[16] الذي أعدته لجنة التعليم الموسيقي في مؤتمر الموسيقى العربيـة الأول 1932، وكانـت مؤلفة من صفوة الأسـاتذة في العالم[17]، إلى تنظيم التعليم الموسيقي ووضعه على أسس علمية متينة. ولفتت اللجنة النظر إلى ضرورة حماية الموسـيقى العربية ومعالجة أسـباب عدم الإقبال عليها. ثم تطرق التقرير إلى مسـألة التثقيف الموسـيقي في مصر، ثم مسـألة المعاهد الموسيقية، وخلصت إلى توصية الحكومة المصرية بتأسـيس معهد موسيقي لتأهيل معلمات ومعلمين لتدريس الغناء والآلات والقواعد الموسـيقية ومبادئ تاريخ الموسـيقى ولا سـيما الموسيقى الشرقية[18].

وقـد أكد التقرير على تدريس الغناء العربي ووجوب المحافظة على طابع الغناء المـصري، عـلى أن يوكل إلى مغن مـصري محترف يعمل مع اختصـاصي في تهذيب الصـوت والحنجرة وضع أسـاليب فنية لا تؤثر في طابع الغنـاء العربي[19]. أما فيما يتصل بالمناهج فقد قرّ قرار اللجنة على:

- أن تسـاير المناهج الأسـاليب الأوروبية من الناحيـة التكنيكية العزفية، على أن يكون ذلك على أسـاس الموسـيقى العربية لكي تنتفع موسيقانا بما في الموسيقى الغربية من مزايا من الناحية التكنيكية[20].

- تدريـس مبادئ الموسـيقى النظرية (المقامات والأبعـاد وتأليف في مقامات: النهاوند والحجاز والبياتي والعجم عشيران إلى جانب تعلم الإيقاع والتدوين[21].

- تعلـم العزف عـلى الآلات الوترية، وعلى الأخص الكمنجـة والعود والقانون والطنبور. كما قررت اللجنة بإجماع الآراء التدرج في الإقلال من استعمال البيانو[22].

- مراقبة التعليم الموسـيقي وكفاية المدرسين، ورفع المستوى الفني للموسيقيين الحاليين المحترفين[23].

ما حصل بعد ما أسـلفنا من أمر مؤتمر الموسيقى العربية سنة 1932، وتحديدا فيما يتصل بتأسيس المعاهد الموسيقية، أن هذه المعاهد في بلادنا، بدءا من القاهرة 1921، لم تنقذ موسيقانا الشرقية ولم تحافظ عليها ولم تبعثها ولم تجددها ولم تنهض بهـا ولم تحفظها... لكنها كانت نقلة من تعلّم الموسـيقى في بيت المعلم إلى تعلمها في مبنى. تأسـس معهد موسيقي في بيروت سـنة 1929، وفي بغداد سنة 1936، وفي دمشق سنة 1960، وفي حلب سنة 1964.

بالتوازي مع إحداث المعاهد الموسيقية الرسمية والخاصة، ومع ظهور مناهج تعليم الآلات الموسيقية الشرقية على أيدي بعض الأساتذة لتترجم وجهة نظرهم في تعليم آلة العود، تطور تعليم العزف على آلة البيانو تطورا ملحوظا. بدأت آلة البيانو بدخول مجتمعاتنا منذ نهاية القرن التاسع عشر، وكان وجود هذه الآلة في صالونات بعض العائلات علامة يسر العيش ورغده، وانتشرت هذه الظاهرة في الشرق في إسطنبول ودمشق مرورا ببيروت وحلب والإسكندرية. وكان يعلم العزف على البيانو أساتذة أجانب ممن هربوا من روسيا البيضاء من البورجوازيين والأرستقراطيين الذين خافوا بطش الثورة البلشفية وغيرهم.. ولم يكن هذا التعليم بالقدر العالي الذي يمكن أن نتخيله، إذ يقتصر على جعل المتتلمذين - وجلّهم من الفتيات - قادرين على عزف بعض المقطوعات السهلة، وكان ذلك منوطا بكفاءة المدرس ومستواه وبموهبة المتتلمذ، فكان تعليما ذوقيا اجتماعيا أكثر منه تعليما فنيا بالمعنى الدقيق للكلمة، إذ إن العزف كان يُنظر إليه على أنه قيمة مضافة تجميلية. ولم يكن البيانو بالطبع آلة يمكن عزف موسيقانا عليها، فهي محكومة بما كتب لها من أعمال ولا تصلح لموسيقانا الشرقية المقامية.

انتشرت آلة البيانو عندنا كما النار في الهشيم. كانت العدوى بداية اجتماعية بورجوازية صرفة، ثم تحولت إلى ولع دفع الأهالي إلى الإلحاف بطلب تسجيل أولادهم فيها ليتعلموا العزف على البيانو، واحتلت الآلة المرتبة الأولى في عدد الراغبين في تعلّم العزف عليها، وانحسر الطلب على تعلم الآلات الشرقية انحسارا كبيرا. فالنظرة إلى متعلم العزف على البيانو غير النظرة إلى متعلم العزف على العود[24].

صحيح أن شريف محيي الدين كان عازفا ماهرا على آلة التشيللو، لكنه أفاد من تقنية العزف عليها في طريقة عزفه على العود، وفي طريقة رؤيته لموسيقاه الشرقية كلها وأسلوب تدريسها. والأمر ينسحب على تلميذيه الأخوين بشير: فجميل كان عازف كمان، ومنير كان يعزف على البيانو، وكان كلاهما عازفا مجيدا مبدعا على العود. وكان عزيز غنام عازفا ماهرا على آلة الكمان كما كان مبدعا على آلته الرئيسية العود. الفائدة هنا حتما محققة، وهي حتما ستكون كذلك لعازفي الآلات الشرقية لدينا إذا ما أحسنوا اختيار آلتهم الثانية في المعهد، وإذا ما أحسنوا تجيير المهارات التكنيكية في العزف على الآلة الثانية لمصلحة الآلة الشرقية التي يعزفون عليها[25].

بعــد أن عاد المعلم محيي الدين إلى إســطنبول وترأس في معهدها الموســيقي العالي قســم الموسيقى الشرقية، بقي الأخوان بشــير، ومن تتلمذ على المعلم محيي الديــن في العراق، من دون أفق مهني واضح. فالتعليــم الطليعي الرائد الذي أمّنه محيي الدين، والأســلوب العزفي الجديد الذي أحدثه في بغداد التي عاش فيها يوما أعظم عازفَيّ عود في تاريخ الموســيقى العربية - زلــزل وزرياب - لم يؤمِّن لخريجي مدرســته أفقا مهنيا يمكّنهم من كســب عيشــهم. فحاضرة العباسيين لا تسمع هذا النــوع من الضرب بالعــود ولا ترى العود أصلا بالطريقة التي علّم بها محيي الدين طلبته. كانت أذواق الناس في واد والتأهيل الطليعي في واد آخر.

8

# إصلاح تأهيل الموسيقي الشرقي

مازال الموسـيقي الشرقي مشوّشا في بلادنا بسـبب تأهيله التقليدي الضعيف أو الأكاديمي القاصر.

ما الذي نعنيه بالموسيقي الشرقي أولا؟ هو الموسيقي الذي يعزف على إحدى آلات التخت الشرقي: العود والقانون والناي والكمان العربي والإيقـاع، ويمكـن أن نضيـف إلى القائمة آلتي البزق والطنبـور التركيتين، وربما آلة السـنطور الإيرانيـة. وبالطبـع يمكـن أن تتوسـع القائمة لتشـمل آلة الجوزة الوترية الشـبيهة بالرباب والتي تسـتخدمها فرق المقام العراقي التراثية. هذه هي آلات الموسيقي الشرقي في بلادنا.

يحتـاج الموسـيقي الشرقـي للعـزف على الآلات التـي ذكرناها إلى تأهيل تكنيكي ونظري في آن معا، فضلا - بطبيعة الحال - عن الموهبة، وهي مسألة تسبق المتطلبات كلّها.

«التهـاون الحاصـل في فروقـات السـيكاه والفقدان هنا مأسـوف عليه، فهو غنـى وليس ترفا. غنى نحسد عليه لسانيا وموسيقيا ممن لا يمتلكـون في أنظمتهـم اللغوية والموسيقية ما نملكه».

كان التأهيل الموسـيقي التقليدي يعتمد المشـافهة والمقابلـة، إذ كان متعلم العـزف يجالس أسـتاذه الذي يعزف له مرة ما عليه عزفـه مبيّنا له دقائق العمل وتفاصيلـه من مقـام وتفرعات مقام وتسلسـل جمـل لحنية، وهـذا يفترض أن العـازف قد بلغ من الناحية التكنيكية مسـتوى مقبولا يمكّنـه بالتكرار والتدريب من إعادة عزف ما هو مطلوب منه. غالبا ما تكون المقطوعات المطلوبة من عيون التراث الموسـيقي والغنائي الشرقـي كالقوالب التركية والفارسـية والعربية ونعني بها: البشرف والسـماعي واللونغا والتحميلة، ونفرد التقسـيم لأنه لا يندرج ضمن القوالـب الإنشـائية المحددة البُنى والقواعد التأليفيـة، إذ لا ينطبق على الارتجال شيء من هذا سـوى مخيلة العـازف اللحنية ومعرفته المقاميـة الضرورية لترجمة المخيلـة اللحنية بعفق الأوتار عـلى زند العود أو البـزق أو الطنبور أو الكمان أو الجوزة، وبغمزها أو نقرها على القانون أو السـنطور، وبنفخها وسحبها على الناي، وبجرها على الرباب.

طريقة التتلمذ هذه قديمة جديدة، إذ لم يعرف تاريخ العرب الموسـيقي طريقة غيرهـا حتى الآن. وأخبار الأغاني للأصفهاني لا تذكر صراحة أو ضمنا طريقة غير تلك الطريقة التي يجالس فيها مريدٌ معلمه ينقل عنه ويقلده[1].

مـا الذي أردنا قوله بعد هذه المقدمة؟ قَصَدنا أن التأهيل الموسـيقي التقليدي الشرقـي ليس باليـا كلّه، بل ولا حتى جزء كبير منه، ودليلنا رهط كبار الموسـيقيين الذيـن حملت لنا أخبارهم مجلدات الأغاني، وكبار ملحني عصر النهضة العربي منذ النصف الثاني من القرن التاسـع عشر وحتى منتصف القـرن العشرين. وقد اخترنا هـذه الشريحة الزمنية التقريبيـة لأن فيها تحديدا ظهـرت مجموعة من الملحنين الكبـار الذين لم يتأهلوا تأهيلا أكاديميا بـل كفلت تعليمهم الأولي المدارس القرآنية وفيها ما فيها من أصول تجويد الكتاب الكريم[2].

فالتعليم الموسـيقي التقليدي الذي أنجب لنا تاريخيا إبراهيم الموصلي وإسحق الموصلي وزلزل ومعبد، ثم أنجب لنا من ذكرناهم من رواد النهضة، هو تعليم جيد بل ممتاز. ونذكر أن معلما مبدعا مثل زلزل قديما والقصبجي حديثا أهّلا في العزف على العود طائفة مبرّزة من فناني العرب. ألم يتتلمذ إسحق الموصلي على زلزل؟ وألم يتتلمذ رياض السنباطي ومحمد عبدالوهاب على محمد القصبجي؟

الثغرة التي ظهرت في هــذا التعليم في القرن الماضي هي ثغرة التدوين وغيابه، وبالتالي غيــاب المناهج التعليمية التدريبية المدروســة بالمعنى الأوروبي للمصطلح «ميتود» Méthode، إذ لم تعد المشافهة والحفظ والتقليد والمحاكاة والتكرار كافية كلّها لتأهيل موســيقي شرقي قادر على مواكبة مستجدات مهنة الموسيقي المحترف، وظهــرت جليــا ضرورة تعلّم التدوين (النوتة) لتســهيل التدريــب وتنفيذ الأعمال المعقّدة تأليفيا.

في أوج عصر النهضة الموسيقية التي ازدهرت في مصر والتي تزعمها رعيل ذكرنا بعضا منهم، ممن تأهلوا تأهيلا موســيقيا تقليديا، ظهرت في بغداد مدرسة طليعية لتأهيــل الموســيقيين الشرقيين تأهيلا أكاديميــا، وتحديدا تأهيل عــازفي عود تأهيلا يختلف عما كان معهودا ومتبعا حتى ذلك التاريخ.

لم يتخلّ الشريف محيي الدين حيدر في تعليمه العزف على العود عن القوالب الشرقيــة المعروفة: البشرف والســماعي واللونغا والتحميلة، بل ألّف فيها شــخصيا وأودع القوالــب القديمة إبداعاته الجديدة المقصودة لذاتها فحمّلها، فوق ما تحمله من قيم جمالية فنية إبداعية شخصية، قيما تربوية منهجية قصد منها صقل مواهب طلبته من الناحية التكنيكية[3].

إذن النقلة النوعية في تأهيل الموســيقي الشرقي بين الطريقة القديمة والطريقة الحديثــة أحدثها الشريف محيي الدين حيــدر ابتداء من العام 1936، ولا نغالي إن قلنا إن هذه النقلة مازالت مؤثرة حتى يومنا هذا[4].

المهم، مما استعرضناه بعجالة، أن الطريقة الجديدة في تأهيل عازف العود الشرقي هنا أبقت على عناصر من المدرســة القديمة: العلاقة المبــاشرة بين المعلم والتلميذ، أصــول المقامــات وتفرعاتها، إغناء المخيّلــة اللحنية بكثرة المحفوظات والاســتماع، التأكيد على أهمية الارتجال، بصمة العازف المجلّي المتفردة، واعتماد القوالب الآلية التقليدية مادة للتدريب. كما اعتمدت تقنيات لم تكن ســائدة في مدرســتنا العربية التقليدية كالريشة المقلوبة (وإن كانت لها شواهد في تسجيلات الأسطوانات لعازفي العــود القدامى مثل عزوري أفندي من العراق وداود الكويتي، بالإضافة إلى محمد القصبجي وشــحادة ســعادة)، ودوزان العود، وإضافة وتر سادس وأحيانا سابع إلى العود (وإن كانت لها أيضا شــواهد في بعض الأسطوانات القديمة للقصبجي ورياض

السنباطي الذي قدم تقاسيم وأغاني على عود سداسي الأوتار (جلسة العباسية)، ومن أشهر الأغاني التي سجلها السنباطي دور أنا هويت وانتهيت)، وتعديل طريقة صنعه بإضافات تتناسب وطريقة الدوزان الجديد وتهدف إلى استخراج صوت جديد للعود لم تعهده الأذن العربية سابقا، وتبني التدوين والتمارين والتدريبات المكتوبة والتي تنفّذ قراءة. وقد أبقت المدرسة الحديثة على القوالب الآلية التقليدية مادة للتدريب لكن تنفيذها لم يعد حفظيا غيبيا بل أصبح ينفّذ من المدوّنة، وأضافت مقطوعات مهارة لصقل إمكانيات المتتلمذ تكنيكيا.

على رغم هذه المحاولات الطيبة الجادة، لاتزال أقسام الموسيقى العربية أو الشرقية في معاهدنا تفتقر إلى مناهج[5] شاملة وافية لتعليم العزف على الآلات الشرقية وتعليم أصول الغناء العربي.

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن، ماذا كانت حصيلة تدريس المعلم محيي الدين منذ العام 1936 في مدرسة عود بغداد، ومن بعده جميل بشير، ومن بعده منير بشير، وبينهما من تتلمذوا على المعلم محيي الدين مباشرة أو عن طريق طلبته الذين نقلوا إلى الجيل الثاني من عازفي العود منهج المعلم محيي الدين؟ سؤال طويل المتن واسع الدلالة كثير الإشكاليات سنحاول الإجابة عنه.

ما جاء به حيدر لم يكن غريبا عن البنية الموسيقية التراثية العراقية. صحيح أن المعلم حيدر جاء العراق بثقافته الموسيقية الشرقية التركية حاملا معه قوالب البشرف والسماعي واللونغا، التي لم تكن غريبة ولا مجهولة في الوسط الفني العراقي العربي، نقول صحيح أنه حمل معه «بضاعة» معروفة لأهلنا في بغداد، لكنه أطرها تعليميا بما حصّله من ثقافة موسيقية غربية طوّعها لخدمة الموسيقى الشرقية من الناحية التكنيكية، فهو لم يمسّ روح الموسيقى الشرقية ولم يغرّبها، ونلمس ذلك واضحا جدا في مؤلفاته العديدة سواء في القوالب التقليدية،[6] أو في المقطوعات المعنونة ذات الطابع التكنيكي العالي. ويجب ألا نغفل هنا أن محيي الدين كان عازف تشيللو ممتازا جيّر تقنيات وإمكانات هذه الآلة الجميلة لمصلحة العزف على آلة العود. وكان لموهبة محيي الدين الفذّة دور كبير في إرساء قاعدة متينة لمنهج تعلّم العزف على العود الشرقي. لكن المهم الجديد الذي جاء به محيي الدين حيدر هو «نجومية» العود والعواد. إذ جعل العود يصدر جملا لحنية بعيدة

عن المقولب المعروف، أنيقة الأداء، تعبيرية الأسـلوب، تأملية، تبعث على الإعجاب والنشوة العقلية الراقية. أناقة في كل شيء ابتداء من احتضان العود وانتهاء باللحظة الإبداعية الارتجالية.

الإضافات التي جاء بها جميل بشـير من بعـده هي إضافات محلية عراقية، إذ كان جميل متضلعا في موسـيقاه التراثية العراقية عارفـا بالمقام العراقي وبالموروث الغنـائي العراقي القديم. وكان جميل[7] قد أعدّ سـنة 1961 منهجا في كتابه «العود وطريقة تدريسه» الذي يقع في جزأين اثنين، وقد اعتمد تدريسيا في العراق. وكانت هـذه هي الإضافة المحلية الأولى على تعليم المعلم محيي الدين. وجاء منير بشـير بعـد أخيه الأكبر جميل ليدلي بدلوه في منهج تعليم العزف على العود، وكان المعلم محيي الدين قد تنبه لموهبة منير وأولاها العناية التي تستحقها وعيّنه فور تخرجه في المعهد مدرسـا فيه سنة 1946. كرّس منير بشير جلّ وقته لإحياء الحفلات مرتجلا منفـردا على العود، ومع ذلـك تخرج على يديه عدد من العازفـين الجيدين الذين نقل إليهم طريقة المعلـم محيي الدين وطريقته هو[8] في العزف على العود، نذكر منهم:[9] عدنان محمد صالح (تخرج سـنة 1958)، جميل سالم (تخرج سنة 1954)، فاروق هلال (تخرج سنة 1960).

الخلاصة مما سـبق أن مناهج تعليم العزف على العـود وغيرها، ظلت مناهج شخصية، معظمها لم يُطبع وظل حبيس صدر صاحبه، وهذه مشكلة كبيرة عندنا لا يقتصر أثرها على الحياة الموسيقية وحدها بل تنسحب على مناحي الحياة كلّها[10].

من بين سـائر تلامذة محيي الدين حيدر وحده منير بشـير اختطف النجومية التي يسرتها له ظروف وأشـخاص، فتقدم حتى على أخيه جميل بشـير الذي يقول فيه العارفون إنه بزّ أخاه منير في العزف والعمق والأصالة. ما يهمنا هنا أن ما قُيّض لمنير جعله يخرج من بغداد ليقيم حفلات في أوروبا وبيروت تحديدا من بين سـائر عواصم العالم العربي. وفي مقابلة أجرتها معه لسـان الحال في بيروت،[11] صرّح منير بشـير بأن آلة العـود تفتقر إلى مناهج جيدة وعازفين مجيديـن، وعرّج على تعليم محيي الدين حيدر ذاكرا أنه ومن بعده جميل ومنير نفسـه تسلسـلا درسوا العود دراسـة معمّقـة، وأحدثوا في تعلمـه وتعليمه ما لم يكن فيه ولـه. وذكر في معرض حديثه أنه بصـدد إعداد منهج لتعليم وتعلم العود. ولم يظهر على حد علمنا حتى

اليـوم منهج تعليمي لآلة العود بتوقيع منير بشـير. صحيح أن منير بشـير يؤكد في مقابلاتـه الصحافيـة العديدة التـي أجراها في أكثر من موضع عـلى أهمية تأهيل الموسـيقي الشرقي وأنه لا موسـيقى شرقية من دون موسـيقي شرقي متمكن عالي التأهيل، غير أنه لم يقل مرة صراحة كيف يجب أن يتأهل هذا الموسيقي الشرقي؟

قد يبدو للقارئ أن المسـألة تقنية تربوية تنظيمية بحتة غير أنها ليسـت فقط كذلك، إذ إن المادة النظرية الموسيقية نفسها قيد جدل لم ينته بعد، بعضهم يرجعه إلى مؤتمر الموسـيقى العربية الأول الذي انعقد في القاهرة سـنة 1932 وما نتج عنه مـن مداولات وتوصيـات، بيد أن الأمر مـن الناحية المقامية أقلّـه يعود في جدله إلى فترة منصور زلزل، فالرأي لايزال بين صدّ وردّ في مسـألة تحديد علامة السـيكاه (مي) في المقام الأسـاسي راسـت التي عُرفت بوسـطى زلزل في القرن الثاني الهجري (الثامـن الميلادي). وهي العلامة التي ترتفع كلّما صعدنا جغرافيا شـمالا وتنخفض كلما توجهنا جنوبا. فالسـيكاه التركية أعلى من السـيكاه الشـامية مرورا بالحلبية وانتهاء بالسـيكاه المنخفضة المصرية والتونسية. والخلاف هذا مازال دائرا منذ عصر الفارابي. ذكرنا هذا هنا ولو أننا شـخصيا لا نرى مانعا أو مشـكلة في أن تكون علامة السـيكاه (ثلاثة أرباع الصوت)[12] متذبذبة جغرافيا، فهذا يعطي نكهة جميلة جدا يفيد منها المتلقي. فلو قيّض لنا في سهرة موسيقية نستمع فيها تباعا لعازف تونسي ثم مصري ثم سـوري ثم تركي يرتجلون على العود على مقام الراسـت محتفظا كلّ منهم بخصوصيته الثالثة (سـيكاه مي) لكانت السلطنة هي السيدة التي يَطرَبْ لها الجميع.

إن إقحام الآلات الغربية «المشرّقة»[13] هو الذي جعل موسيقانا على هذا النحو من الناحية الصوتية، وهو الذي سـطّح «المزاج» المقامي وأبعد موسـيقانا العربية الشرقية عن مسارها ولونها الحقيقي الأصيل، وهو الذي أفقدنا جمهورا عارفا ذوّاقا، ملتصقا بتراثه الموسيقي، محبا له ومقدرا.

ورب قائل: ما الذي يعنينا أن تكون سـيكاه الراست مختلفة عن سيكاه البياتي؟ ونجيبه بتبسيط: هو الفرق بين أن نقول ثمّ وسُمّ، وذاب وزاب، وكثير وكسير، وظهر وزهـر.. هـي تفاصيل صغيرة أصبحنا نفتقدها لسـانيا، إذ لم تعـد الأحرف اللثوية (ظ، ذ، ث) تظهر في قراءتنا للغتنا عند الكثير منا، ولو أننا ندرك هذا عند سـماعه،

كـما ندرك من يلفـظ هذه الأحرف بعناية. فالتهاون الحاصل في فروقات السـيكاه والفقدان هنا مأسوف عليه، فهو غنى وليس ترفا. غنى نحسد عليه لسانيا وموسيقيا ممن لا يمتلكون في أنظمتهم اللغوية والموسيقية ما نملكه.

في العام 1972، وتحديدا في أبريل، عكف منير بشـير على إصلاح أوضاع المؤسسة الموسـيقية العراقيـة الإداريـة التأهيلية الفنية، ففصل قسـم الموسـيقى عن بقية الأقسـام في «معهد الفنون الجميلة»، وأطلق على القسـم الموسيقي «المعهد الوطني للموسـيقى»، ورأى أن يُلحق المعهد إداريا وتنظيميا بـوزارة الإعلام تجنبا لازدواجية الوصاية الإدارية والمالية مع وزارة أخرى. وقد وجد منير بشير أن «أساتذة» الموسيقى الذين كانوا يدرسـون في المعهد غير أكفاء وغير مؤهلين لهذه المهمة على النحو الذي يراه، ووجد أن ما يدرّس فيه غير مبني على أسـس سـليمة من الناحية الموسـيقية. كان معـولا على «معهد الفنون الجميلة» نشر الـتراث الفني العراقي والحفاظ عليه وتعليمه، لكن أدواته التأهيلية لم تكن مسـتكملة وغير كفـوءة للقيام بهذه المهمة. وكانت الفرقة القومية للفنون الشعبية قد أسست لتكون مرآة أمينة للفنون العراقية التراثية والشـعبية، لكنها لم تكن كذلك، فعمد منير بشـير إلى «تطهيرها» من الآلات الغربية وأبقـى على آلات التخت الشرقـي والآلات الفولكلورية العراقية. كما صرف بشـير فرقة المنشـدين التي كانت تصاحب الفرقة إذ وجدهم غير مؤهلين لمثل هذه المهمـة. ووجد منير بشـير في مدرسـة الموسـيقى والرقص إدارة مترهلـة غير مدركة لأهداف المدرسـة ومهمتها، فعمد إلى فصل القسـم التربوي فيها عن القسـم الفني ووضعهما بين أيادي مختصين كفوئين. وفي مدرسة الموسيقى والباليه كان هناك نقص في الآلات الموسـيقية وكان يُعوَّل على هذه المدرسة في رفد الحركة الموسيقية العراقية خـلال عقد واحد من الزمان بكادر الفرقة السـيمفونية، فعكف مع المسـؤولين على تأمين ما يلزم من عدة وإجراءات ليكفلوا للموسـيقي مسـتقبلا وحياة كريمة، ووجد منير بشير أن الآلات التراثية كالعود والقانون والناي كانت آلات مهملة تدريسا وعزفا.

ولم يكـن في العراق في العام 1973، وهنا بيـت قصيدنا، مؤلفات نظرية علمية لدراسـة التراث الموسـيقي العراقـي، ولم تكن هناك كفاءات بشريـة مؤهلة علميا للبحث والتحليل والاستنباط للدراسات النظرية الموسيقية العراقية[14]. وكان المعوّل على معهد الدراسات النغمية أداء مثل هذه المهمات الموسيقية الأكاديمية[15].

كيف يجب أن ننظر إذن إلى عملية إصلاح تأهيل الموسـيقي الشرقي؟ الإصلاح المؤسسـاتي التعليمي هو إصلاح إداري أولا، تربوي ثانيا، وتقني ثالثا، وهذا لا يعني بأي حال من الأحوال تدرّج العملية الإصلاحية على هذه المحاور الثلاثة على التوالي زمنيـا، بل هي عمليـة متلازمة متوازية. الإصلاح الإداري يتصل بموظفي المؤسسـة التعليمية الموسيقية وحسن اختيارهم لأداء مهمات إدارية ظاهرها وباطنها لا يدلان على خصوصية تُذكر، غير أن اختيار موارد بشرية كيفما اتفق لشغل وظائف إدارية في مؤسسـة موسيقية يعيق عمل إدارة المؤسسة من باب جهل خصوصيات الوسط الموسـيقي وأهله عموما. ونحن هنا لا نعني التسـاهل أو التغاضي بل نعني التفهم والفهم والإحاطة بمهمة المؤسسـة وأدواتها وأهدافها وجمهورها من الطلبة. عناصر تفصيلية كثيرة لو تنبه لها القائمون على المؤسسـة لضمنوا نجاح إدارة المؤسسة. أما الإصلاح التربوي التقني أو العلمي الأكاديمي فهو يتصل مباشرة بحسن اختيار الموارد البشرية الكفوءة الموهوبة، وهذا لم توفق به مؤسسـاتنا الموسـيقية إلا قليلا، إذ إن القائمين عليها تعليميا لم يُؤتوا من العلم إلا قليلا[16].

ضعف تأهيل المدرسـين في معاهد الموسيقى يشـكل الخطر الأكبر على عملية إصـلاح التعليـم والتأهيـل في آن معـا. ورب قائل إن الأمر لا يقتصر على الوسـط الموسـيقي أو الفني عموما وإنه ينسـحب على مناحي الحياة التعليمية كلّها. هذا صحيح، لكن الأمر في الوسـط الموسـيقي أكـثر خطورة لأنه نظريا وضمنيا يسـتند أساسا إلى موهبة الموسيقي الذي ينخرط في العملية التعليمية الأكاديمية لصقل هذه الموهبة وبلورتها وتفتحها. ولأسـباب كثيرة انخـرط في العملية التعليمية الأكاديمية الموسيقية أقل الناس حظا من العلم والمعرفة والثقافة، وأحيانا كثيرة أقلهم حظا من الموهبة الفنية ذاتها، وهنا مكمن الخطر[17].

إن مسألة ربط المعهد الموسيقي بوزارة الإعلام على النحو الذي جرى في العراق أيام منير بشير مسألة فيها نظر ونقاش طويل[18]. أما ربط معهدنا الموسيقي السوري العالي بوزارة الثقافة فهو يسـهّل على المعهد أمورا ويعقّد أمورا أخرى كثيرة. فربط المعهد بوزارة الثقافة يقلل من شـأن قيمة شـهادته من الناحية الأكاديمية، ويحرم المعهد من الناحية البحثية التي كان من الممكن أن يضطلع بها المعهد لو كان تحت مظلة التعليم العالي. لكن أمر ربط المعهد بالتعليم العالي يخرج المعهد الموسـيقي

بوضعه الحالي من دائرة العمل، لأنه لا شيء فيه يستوفي شروط التعليم العالي أصلا.

أما مسألة الإقبال على تعلّم الآلات الغربية كالبيانو والغيتار والفلوت.. والعزوف أو قلة الإقبال على تعلم آلاتنا الشرقية كالعود والقانون والناي فتلك مسألة اجتماعية لم ينجُ من آفتها بلدٌ عربي واحد. فتعلم آلة غربية يعد عندنا قيمة «خواجاتية» مضافة، وهي للبنت أكثر قيمة أيضا منها للشاب. حصلت الطفرة مع مقدم الأثرياء الجدد الذين أقبلوا كمّا على تعلّم العزف على البيانو والغيتار، في حين أقبل أبناء العامة والحرفيين وصغار الكسبة على تعلم العزف على الآلات الشرقية وبصعوبة بالغة أحيانا. ظاهرة اجتماعية كما أسلفنا معممة عربيا.

والطريف في هذا السياق أن صفي الدين الأرموي والجرجاني قد تطرقا في مقدمة «كتاب الأدوار» إلى مسألة الدخلاء على صنعة الموسيقى والغناء من الذين اكتفوا بمعارف قليلة لممارسة الغناء والعزف وقد جهلوا جهلا تاما النظرية الموسيقية ووجودها أصلا[19]. ويبدو أن توصيف حال القرنين الثالث عشر والرابع عشر على النحو الذي جاء به الأرموي والجرجاني لم يتغيّر حتى اليوم على رغم إحداث المعاهد الموسيقية وأقسام الموسيقى الشرقية فيها، فمازالت المعارف النظرية فيها ضعيفة ملتبسة فقيرة فقر أهلها بالعلم والمعرفة.

9

# تأصيل فكرة الارتجال: تراث متجدد في التربية الموسيقية

الارتجال الموسيقي هو فن التأليف الموسيقي الآني. وهــو ظاهرة لصيقة بالموســيقى العربية الآلية والغنائية على حد ســواء. وهو عند أهل الصنعة من الرعيل القديم من الموسيقيين وعند الهواة وعند من تعلموا الموســيقى ودرســوها دراســة أكاديمية على حد ســواء. قــدرة هائلة على التحليل والتركيب والمخيّلة اللحنية والمهارة والحس وعمق المخزون الفطري السمعي. وهذا إن كان يُظهر عند البعــض مقدرة على الحفظ وتكرار ما يحفظ مــن ارتجالات والزيادة عليها أحيانــا، فإن هــذه المقدرة عنــد البعض الآخر ملكة فريدة لا تقل شــأنا عن ملكــة التأليف، وكُثر ممن يمتلكون هذه الموهبة يطلعون علينا من وحي المقام الذي يعزفون عليه، ومن وحي اللحظة والجلسة والحالة النفسية وكثير غيرها، ليســمعونا جُملا موســيقية مرتجلة وانتقالات

«إن الارتجــال، هــذه الحالــة الإبداعيــة المتجــددة أبــدا، هــو العلامــة الفنية الحصريــة لثقافة توصــف عمومــا بأنهــا ثقافــة محافظــة تقليدية، كي لا يُقال إنها جامدة عصية على التجديد»

مقاميـــة ما يدفعنا إلى قول آه وغيرها من عبارات الاستحسان والنشوة والطرب. وأنت لو طلبت من عازف متمكن من هؤلاء أن يعيد عليك ما أسمعك إياه من ارتجالات لما تمكن، ولربما أجاد فأسمعك أجمل مما سمعت وطلبت. هي حالة إبداعية إذن في معناها المثقف الراقي، حالة وجدانية غير مسبوقة ولا مكرورة، والمعاد المسترجع منها للذاكرة فيه نصيب كبير، وتلك موهبة أخرى.

الارتجال الموسيقي أو الغنائي هو نقطة يلتقي فيها الإحساس والثقافة السمعية المختزنة والهوية الثقافية الجغرافية. وهو عند الرعيل الأول من عازفينا ومطربينا رهنٌ بتعلم التراث والتتلمذ على الأساتذة الكبار والاختلاف إلى حلقاتهم. ويجب ألا يُفهم الارتجال في هذا السياق على أنه تقليد ومحاكاة وتكرار وإعادة، بل كما أسلفنا هو حالة إبداعية آنية قائمة على ملكات ومهارات مكتسبة مختزنة، كما النبع تجتمع المياه في جوفه حتى يمتلئ فيفيض. وحده الموسيقي المتمكن المتضلع من المقامات وتفرعاتها، المتمثل لها ولانقلاباتها إلى غيرها من المقامات، قادر على إسماعنا ارتجالا ينم عن موهبة وصنعة. وبقدر ما يكون التوافق بين المخيّلة اللحنية والبراعة التقنية عاليا يكون الارتجال سلسا مسترسلا مطربا. هو مزيج من فكر وعاطفة، يجمع بين التجربة المكتسبة والإبداع الآني، ويأتي على شكل نتاج فريد لم يسمع من قبل، وهو إذا لم يُسجل فإنه يضيع ولا يستعاد، وكم من «المؤلفات الارتجالية»، إن جاز لنا التعبير، ضاعت واندثرت.

يرتجل الموسيقي معتمدا على إيقاع مخيلته اللحنية السريع، وتكون عموما ناصعة مطواعة بقدر شحذ صاحبها إياها بالتمرين المتواصل الطويل والاستماع المتأني المحلل العارف. هي عملية غاية في التعقيد إن تفحصناها، وغاية في البساطة عندما نستمع إلى صاحبها. والارتجال من الناحية النظرية لصيق بصاحبه، ولهذا لا يرتجل اثنان الارتجال نفسه إلا إذا كان أحدهما ينقل عن الآخر حافظا له ومقلدا. الغريب والطريف أن الارتجال، هذه الحالة الإبداعية المتجددة أبدا، هو العلامة الفنية الحصرية لثقافة توصف عموما بأنها ثقافة محافظة تقليدية، كي لا يُقال إنها جامدة عصية على التجديد.

الارتجال تعبير فردي وجداني إبداعي لتصوّر ومفهوم يختص بالثقافة الموسيقية العربية وحدها دون سواها. وهو يندرج ضمن ما نسميه بالثقافات المنقولة شفهيا

مـن جيل إلى جيل على يـد المعلمين ومن يتتلمـذ عليهم ممـن يتناقلون المعرفة والصنعـة. يتناقلون إرثا مازال لديه من الحافظـين مطربون وعازفون اختصوا بهذا النـوع من الفن، وآخرون ينهلـون من هذا التراث يتضلّعون منـه قبل أن يختطوا طريقهم وطريقتهم في الغناء والعزف. وقد ضعف شأن التتلمذ على المعلم وتغيرت العمليـة التعليميـة والموسـيقية على يد المـدارس والمعاهد التـي تعنى بتدريس الموسيقى، وأرى أن على هذه المعاهد أن تستضيف هؤلاء المعلمين في ورشات عمل دوريـة ينقلون خلالهـا معارفهم إلى الطلبة، وليس في هـذا الأمر غضاضة أو حرج ضمن إطار الوسط الأكاديمي، فهؤلاء الأساتذة هم حملة إرث عمره قرون إن أضعناه بددنا ثروة لا يمكن أن تعوض. وهذه العفوية في الأداء، التي تبدو للمسـتمع سهلة يسـيرة تكاد تكون فطرية، هـي حصيلة جهد طويل وحدهـم العازفون المطلعون يدركون أهميته وخطورته. والتفريد هنا بمعنى الارتجال أو العزف المنفرد هو نتاج فرد بعينه مطبوع بطابعه ونفسه في مجتمع موسوم بالخضوع للقواعد الاجتماعية العامة الصارمة مكان الفرد فيها تحتله المجموعة ومسـاحة تحركه هامشها ضئيل. غـير أنهـا تطلب منه كمرتجـل أن يكون فريدا لا ثاني لـه، مُقلَّـدا لا مُقلِّدْا، هذا تناقض آخر يضاف إلى ما سـقناه أعلاه في هذا الشـأن. تعترف الجماعة للمبدع في الارتجال بالفرادة والخروج عليها ليصبح الارتجال فضاء تجتمع فيه الأصالة والتراث مع التجديد، جدلية تجمع بين إجماع المجموعة المتلقية وتأكيد الأنا للكائن الفرد.

لا خـوف على الارتجال من الضياع كمفهوم، بل الخوف على تضلّع الموسـيقيين منه وترسـيخه في الذاكرة الثقافية الجماعية. وظاهرة الاستماع إلى عازف منفرد على العود أو القانون أو الناي يحيي أمسـية بمفرده هي ظاهرة أتت بها المراكز الثقافية الأجنبيـة في بلادنا، فاستحسـنتها نخبة من السـمّيعة لاعتيادهـا أصلا على ظاهرة العازف المنفرد للموسيقى الكلاسيكية. كان العازف المنفرد عندنا يمهد لغناء المطرب بعد مقدمة أو دولاب أو سـماعي، وبين فواصـل الموّال عند المطرب، تجويدا لأدائه ولإراحته وإمتاع السـامعين. ولو ألقينا نظرة على تسـجيلات الارتجالات الموسيقية لوجدناها جميعها نتاج دور أجنبية تُطرح في أسواق الغرب المتلقي وتأتينا لماما على يـد المهتمين في بلادنا، فالجدّة أصبحت في الغرب حاجة تجارية وسـببا كافيا لتبرير الاستهلاك، فضلا عن الفضول المعرفي الاطلاعي على ما ليس عندهم.

غـير أن ظاهرة الارتجال هـذه معرضة لخطر كبير. فالارتجـال اليوم يُكتب في مدونة ويسـجل ويصور. أصبحت الموسـيقى العربية بفعل التكنولوجيا موسـيقى محفوظة، ليس في أفئدة الموسيقيين وعقولهم- كما كانت الحال في الماضي- يتناقلونها سـمعيا من جيل إلى جيل، ومن شيخ إلى مريد، بل يتناقلونها مسجلة، الأمر الذي لم يعد يشجع على التعلم عن طريق التدريب المحرّض على الإبداع، وهذا يهدد ظاهرة الارتجال التي كانت منتشرة جدا قبل مقدم تقنيات التدوين والتسجيل. ولهذا يبدو الارتجـال حتى اليوم مزيجا فكريا بين الإبـداع والإمتاع الآني، يرفض أن يُحبس على حوامل فيزيائية مغناطيسـية أو رقمية تُفسـد عليه عفو خاطـره لأن لها شروطها وضوابطهـا التي تتدخل عـلى نحو أو آخر. والخطورة الأخرى الكامنة في تسـجيله أن يتحول إلى مقطوعة للحفظ بدلا من أن يكون عملا للتفكر والتحليل وللدراسـة والتدريس، فيصبح أنموذجا منتهيا للتطبيق بدلا من أن يكون مادة للتأمل والبحث. فالارتجال في شـكله ومضمونـه نقيض التكرار والـترداد، أن تعيش اللحظة بعمقها كلها، ضياع ثوان منها فيه ضياع متعة تشوف الآتي الجميل حتما، وهذا تناقض ثالث في مجتمع يعاب عليه هدره الوقت. هو وعي وإدراك حكيم لوضع الإنسـان العابر في الحياة.. نصر للمتعة الآنية التي لا تعبأ بالديمومة.

يؤسس الارتجال حالة خاصة من التواصل بين المبدع والمتلقي. إن جلسة مماثلة بـين عازف عود يرتجل أمام جمهور عارف ذوّاق حسـن التلقي مرهف الإحسـاس تدفـع بالعواد إلى ارتجال لم يكن ليخطر بمخيلته اللحنية من قبل، فيبدع من وحي الجلسـة وأهلها، وربما خـاض في مقامات لم يكن بذهنه التطـرق إليها في المخطط المقامي المبدئي الذي اختطه لنفسـه. فالإبداع هنا إبداعـان: إبداع العازف وإبداع المتلقـي، وهي علاقة ثنائيـة الاتجاه تفاعلية، وليس من مثل هذا شيء في أمسـية موسيقية كلاسـيكية يعزف فيها العازف عملا مكتوبا معروفا ربما سمعه من يتلقاه مرات ومرات من قبل. لذا يحدث أكثر التسجيل الكلاسيكي في الأستديوهات في حين أن أجود تسـجيلات الارتجالات المقامية تكون بحضور جمهور مستمع، حيث تكون حالـة التجلّي فيها في حدها الأعظم. هي حالة التعايش والتفاعل المرتد التي تعنينا في مسـألة الارتجال الموسـيقي وهي التي يكون فعلها وأثرهـا فعل كرة الثلج، لذة يتشاطرها المبدع والمتلقي.

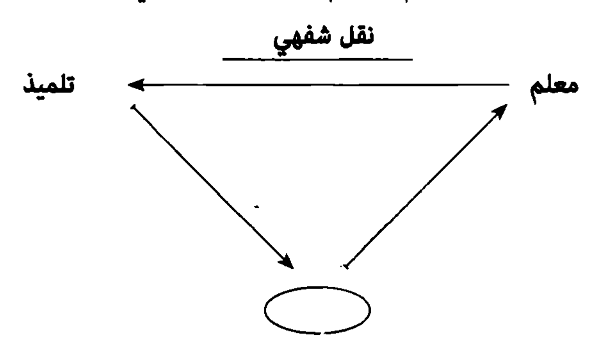
ويبــدو أن تقعيد منهج لتعليم الموسـيقى العربيــة بالطريقة التقليدية ضمن الإطار الأكاديمي في المعاهد الموسـيقية العليا أمر على قدرٍ غير قليل من الصعوبة. تتصل الصعوبــة الأولى بالطرق المتعددة وتعدد المعلمين الذين يشــكل كل واحد منهم طريقة يتزعمها ليصبح شـيخها، تتصل به وبتجربته التي تعلمها عن شـيخ طريقة بالسماع والمحاكاة والتقليد والممارسة، ثم بشيء من روحه ونَفَسِه يصبه من تجربته الشــخصية في ممارسة الغناء أو العزف. ولا يمكن بأي حالٍ من الأحوال أن تكون طريقة بعينها كافية مكتفية بما لها وفيها من أدوات، إذ تبقى حبيسة أسلوب ناقلها والمنقول عنه فيها. ولا شك أن في طرائق «شيوخ الصنعة» كما يُطلق عليهم، تراثا منقولا شــفاهيا من جيلٍ إلى جيل، وخــبرات متراكمة وأصول وقواعد صقلتها التجربة وهذبتها الأصوات والأذواق وفعلت السنون فيها فعلها، فطالتها بشيء من التحريف ولو قليلا. فهذه الموسيقى غير مكتوبة، تتناقلها الآذان والحناجر وفيها من ضعف البشر الذي يطول الذاكرة ويســعى إلى تبســيط ما لا قدرة له على محاكاته وأدائــه إن كانت الملكات تعوزه، فيؤدي مــا بمقدوره منها متجنبا مصاعبها التي لا يتــأتى له أداءها. ورب متتلمذ نقل عن معلمه ما ســمع فطــال بالتحريف اللحن الأصلي، وهذا ما يبرر أحيانا تغير العُرب في بعض جمل الموشحات والقصائد المغناة القديمة، بل الجمل الموسـيقية في الأعمال الآلية البحتة كالســماعيات والبشــارف وغيرهــا أيضــا. غير أننا نقول إن طُــرق هؤلاء المعلمين جديرة بالدراســة والبحث والحفظ واســتنباط ما فيها من مخزون الذاكرة والأيام والتجربة مما تعجز الكتب عن وضعه ونقله، والوســيلة عــن الغوص في أزمنته البعيدة، بســبب غياب نظام التدوين الموسيقي وقتئذ.

إن تعــدد الطرائق التــي يتبعها المعلمــون التقليديون في تعليــم حرفة الغناء والعــزف وتقعيد هذه الطرائق لم يمكــن المعاهد من اتباع إحداها واعتمادها حتى على المســتوى القطري الواحد. غير أن قولنا هذا لا يعني أن هذه الطرائق متناقضة فيما بينها متضاربة، بل إن فيها نقاط التقاء وتشــابه، ونقاطا أخرى مختلفة إحداها تؤكــد ناحية من نواحي التعلم وأخرى تؤكد ناحية أخرى. يبقى العامل الشــخصي الفطــري التجريبي هو الحكم المعيار والموجِّه الناظم لكل طريقة من الطرق. ولعل أهــم نقطة فيما تقدمنا به هــي العلاقة بين المعلم والمريد، وهي علاقة تدخل فيها

عناصر كثيرة متشعبة لا تقتصر في مجملها على الموسيقى والفن، بل تتعداها لتطول عناصر تتصل بعلم النفس والأخلاق والتربية والمشــاعر الأبوية والإنســانية المختلفة وتأكيد الذات واستمراريتها. والطريف أن الطرق التقليدية في تعليم الموسيقى تعتمد مبــدأ حفظ المقطوعات وأدائهــا، غنائية كانت أم آلية، ولا تعتمــد مبدأ التدريب للتدريــب، فليس فيها تمارين بل برامج أعمال يعكف المعلم على أدائها أمام مريده الــذي يؤديها أيضا أمام المعلم ليصوب له فيها زلاته وعثراته حتى يســتقيم له أداء العمل، غناء كان أم عزفا. الفكرة إذن هي أن الطريقة التقليدية في تعليم الموسيقى لا تعتمد مبدأ التمارين والتدريبات التقنية بل تقتصر على حفظ الموروث الموسيقي الغنــائي، وتــرى أن صقل موهبة العازف والمغني يأتي عن طريــق التقليد والمحاكاة والتكرار والزمن، وهي في هذا بعيدة كل البعد عن الطرق الأكاديمية التي تركز على التدريب والصقل المستمرين لتفضي بعدها إلى أداء الأعمال الغنائية أو الموسيقية.

تعتمد الطريقة التقليدية في تعليم الموســيقى العربية اعتمادا كبيرا على العلاقة بين المعلــم والمريد، وهي ثنائية قوامها اقتناع كل طرف من هذين الطرفين بكفاءة الآخر وموهبته. ينهل المتعلم من معارف أســتاذه ويتابع المعلم تطور مريده، يقوّم أداءه ويصقله ويزيد من معارفه ويسكب فيه خلاصة صنعته وخبراته.

ويمكننا تمثيل عملية التعليم والتعلم هذه بالمخطط التالي:




وتعتمد هذه الطريقة على الذاكرة الحفظية، يُنشد المعلم أمام تلميذه عملا أو يعزفه، ويكرر التلميذ ما ســمعه من معلمه، ثم يتدرب التلميذ إذا ما خلا بنفســه

لتجويد أداء ما حفظه عنه. وجلسة التعليم لا تتم مرتين على النحو نفسه للعمل الواحد، فهي ابنة ساعتها، مرهونة بالتلميذ المتدرب وطبيعة علاقته بالمعلم ومدى إيمانه بموهبته. ومع ذلك هناك نقاط مشتركة في طرائق تعليم شيوخ الطرائق هؤلاء من دون أن تكون طرائقهم هذه مدوّنة، الأمر الذي يدفعنا إلى الدهشة والتساؤل: إلى أي حد كانت المشافهة تفعل فعلها في مجتمعاتنا قبل مقدم عصر التعليم الموسيقي الأكاديمي وتطور وسائل الاتصالات؟ ومن خصائص التعليم التقليدي أن المعلم يعزف أمام مريده العمل الذي يريد أن يُحفظه إياه. وهذا لا ينقل المعرفة التقنية وحسب وإنما يؤسس لدى المريد حالة تمزج بين التعلّم والمتعة في استماع ما يُنتظر منه إسماعه للآخرين بعد حين: هي عملية تعلّم بين مرسل ومتلّقٍ.

لا يتلقى المريد في المرحلة الأولى من تعلمه معلومات نظرية تتصل بالمقامات: عقودها وأجناسها وتفرّعاتها وقواعدها، وإنما يشرع المريد مباشرة في عزف أو غناء العمل بأقل قدر من المعلومات تمكّنه بالكاد من بدء تنفيذ العمل. وهذه العملية التعليمية قائمة كلها على التقليد والمحاكاة كما أسلفنا، يتعلم خلالها الموسيقي ما يسمعه. وليس للمدوّنة الموسيقية في هذا النوع من التعليم مقام، الأمر الذي يتطلب جهدا مزدوجا من المعلم والمريد على حد سواء. ونتائج التعلم بالمشافهة ثقيلة على المتعلّم لأنها تتطلب منه استنفار ملكاته جميعها ليراقب ما يُعزف أمامه، يستمع ويتشرب ويستوعب ويكرر ما سمعه أمام معلمه على الفور، هذا إذا لم نتطرق طبعا إلى موضوع نسيان ما حفظ بعد مدة من الزمن واضطراره إلى تكرار العملية الأولى بكاملها أو تكرار جزء منها، وربما حاول استذكارها بمفرده فتذكر شيئا ونسي أشياء فطالها بالتحريف والتشويه عن غير قصد أو عبث.

إن الحفظ عن ظهر قلب أمر لا غنى عنه في طريقة التعلم الشفهية التقليدية. لا ينتهج المعلم في تعليمه منهجا معينا، بل تختلف طريقته في التلقين من طالب إلى آخر حسب إمكاناته وملكاته ومواهبه وقدرته على الاستيعاب والحفظ. وغالبا ما يقلد التلميذ أستاذه في طريقة إمساكه بالآلة وطريقة العزف عليها وأسلوبه في الأداء.

وكلما ازداد مخزون الطالب الحفظي من المقطوعات ازدادت قدرته على تحلية عزفه وتجويد أدائه. يبدأ المتعلم في حفظ أغنيات ومقطوعات سهلة بسيطة يُدرّب أذنه على سماعها وذاكرته على حفظها واستعادتها. ويتدرج في تعلم الأعمال

الأصعب كلما اشـتد ساعده وتضلّع من آلته أو صوته، ويُعرف مستوى المتعلم غالبا من مستوى برنامجه.

يستفيد المتعلم من أخطاء زملائه عندما يكررون خلف المعلم ما يحفظونه عنه، ويفيد من تصويبات المعلم لكل خطأ من الأخطاء، وهذا يمكن المتعلّم من نقد ذاته وتجنب بعض مواطن الزلل في الأداء. وتشـتمل الـدروس في الطريقة التقليدية على المعلومة النظرية والتطبيقية وعلى حفظ البرنامج. وغالبا ما يقاطع المعلم مريده في كل مرة يجد فيها من المناسب شرح مسألة أو تقويم اعوجاج أو زلل أو تبيان مقياس وزن من الأوزان الإيقاعية، وربما طال الشرح ليشغل وقت درس نظري كامل يستطرد فيـه المعلم ويدلّل على شرحـه بالأمثلة والشـواهد، فتتداخل المعـارف والتقنيات والشواهد والأمثلة والأداءات لتكون كلا لا تجمع بينه أرومة ولا ينظّمه ناظم.

يبدأ المعلم مثلا بذكر شيء من نظريات الموسيقى العربية وشيء عن الإيقاع وعن مقـام العمل وتفرعاته فيه والطـرق المختلفة في الأداء والارتجال في بعض مواضعه، ويقدم شرحـا عن مؤلف القصيدة وبحرها وتقطيعه وبعـض المعلومات التاريخية التـي تتصل بهـا، وبعض ما يتصل بدرس الغناء من تدريـب الذاكرة الحفظية عند المتعلم وحفظ التراث والتقليد. وغالبا ما يردد المعلم على مسـامع تلامذته مساوئ قراءة النوتة الموسـيقية وآثارها السـلبية على إضعاف الصلة بـين المعلم وتلميذه، وغالبا ما يسـتجيب المعلـم إلى خيارات مريده، ويعدُ ذلك عامـلا إيجابيا فاعلا في تأهيله، لأن ذلك يدفع المتعلم إلى العمل وحسـن التركيز وسرعة الحفظ. وبالمقابل يختـار المعلم لمريده مقطوعات تتناسـب ومقدراته التقنية تلافيا لأخطاء تقنية إذا مارسها المريد فسيتعذر عليه فيما بعد تصويبها والرجوع عنها.

وقد سـبق أن ذكرنا أننا إذا بحثنا فلن نجد في الموسـيقى التراثية وفي الطريقة التقليدية في تعليم الموسيقى العربية تمارين أعدت خصيصا وصممت لصقل المتعلم تقنيا وتجويد أدائه كما هي الحال في الموسيقى الغربية. والأمر الذي يحصل هو أن المتعلـم يتدرب على غناء عمل تراثي لجماله وتأثره به وتحسسـه إياه وليس بقصد التدرب المقصود لذاته. غير أن هذا لا يعني أن المعلم غير مدرك لمسألة التدرج من البسـيط إلى المعقد عندما يعلـم تلميذا له، فهو يبدأ مع عـازف عود مثلا بتلقينه سـماعيا البياتي العريان لسـهولته. ويتدرج فيه حتى يصبح قـادرا على عزف لونغا

سريعــة معقدة. وفي حين يعمد المعلم التقليــدي إلى تلقين عازف العود أو القانون أو الناي المقطوعة نفســها، تلجأ أقسام الموســيقى العربية في المعاهد إلى اختيار ما يناسب كل آلة من هذه الآلات من تمارين ومقطوعات.

ولا يهتــم المعلم شــيخ الطريقة عموما بمضمون العمل المــراد حفظه إلا قليلا، فيطلب من تلميذه أن يحفظ أعمالا كاملة مرهقة لأنها غير مدونة ولا يمكن للعازف أن يســتأنس بهــا إذا ما خانته الذاكرة في بعض مواضعهــا، وهذا يحصل. والأصعب هو استذكار العمل بعد فترة زمنية طويلة من حفظه أول مرة، لأن الذاكرة غالبا ما تبخل على طالبها بتفاصيل كثيرة دقيقة في متن العمل. وعلى المتتلمذ أن يحفظ أكبر قــدر ممكن من أعمال التراث لتبقى له ذخيرة يتناولها ويعيد إنتاجها بمفرده طوال حياته الفنية أو ليستأنس بتجربتها إن أراد أن يختط لنفسه نهجا إبداعيا مختلفا ولا يقتصر على إعادة إنتاج العمل التراثي غناء أو عزفا.

وخلال جلسة التلقين، على المتتلمذ أن يكون يقظا متنبها واعيا مدركا ما يسمعه من المعلم، ويبادر في طرح الأسئلة مستفسرا عما استعصى عليه فهمه قبل أن يشرع ويشارك معلمه في الغناء أو العزف أو كليهما معا. فبعد الجلسة لن يكون للمتتلمذ من منجد سوى ما حفظه وفهمه واستوعبه من أستاذه.

وغالبا ما يرفض الأســاتذة المعلمون بالطريقة التقليدية أن تسجل دروسهم، أو أن يكتب التلميذ شرحا عنها أو يدون ملاحظات بشــأنها. هي مشــافهة في التعليم والتعلــم وتبقى كذلك، ولا يشــفع للمتتلمــذ حبه لآلته التي يتعلــم العزف عليها ليصبــح عازفا جيــدا، بل عليه أن يكون أيضا مراقبا نبيها يقظا لما يُعزف أمامه بأدق تفاصيله، يتمثله ليعيد إنتاجه بأحسن الأداء وأجوده.

ولا يكفي الســمع وحده في عملية التعلم هــذه، بل تقوم الذاكرة البصرية فيه بدور غير قليل في عملية التعلم الشــفاهية، فيراقــب المتتلمذ مواقع أصابع معلمه على الآلة وطريقة عزفه وأســلوبه وحركاته وحركات جســمه وهو يعزف أو يغني، وجميعهــا عناصر مهمة في عملية التعليــم تتمازج مع الصوت وتتماهى لتصبح كلا واحدا يشكل قوام جودة الأداء.

لكل عمل من الأعمال طريقته الخاصة به في الأداء وعلى المتتلمذ أن يحفظ هذا كله عن ظهر قلب. معظم العازفين غير قادرين على اســتذكار عمل موســيقي من

دون آلة موسـيقية، وآخرون إذا حاولوا الاستذكار يحركون أصابعهم في الهواء فإنهم يتخيلون أنهم يعزفون العمل وهم يغمضون أعينهم عفويا ليتلمسـوا معالم العمل ومخططه. ومن يغفل الذاكرة البصرية في الطريقة الشـفهية في التعلم يغفل شـيئا غير قليل فيها. إن المكفوفين يتعلمون الموسيقى سمعيا ويتقنونها في أغلب الأحيان، وهـذا صحيح، غير أنهم يخسرون حتما ما أسـلفناه فيما يتصـل بالذاكرة البصرية ودورها في تمتين الحفظ والاستيعاب والأداء. وما نلاحظه في درس من هذه الدروس هـو تكرار عبارة «انظر إليّ كيف أفعل كذا». يقولهـا المعلم عفويا، «انظر إليّ أضع الخنصر وماذا أفعل بالسبابة» يكررها في كل مرة يريد أن يعلم تلميذه شيئا جديدا، أو عندما يصوب له خطأ ارتكبه في أدائه. في هذه العبارات معنى ودلالة كبيرة على أهميـة البصر والذاكرة البصرية في طريقـة التعلم التقليدية. يجيب المعلم عن كل سؤال يطرحه التلميذ بالآلة عزفا ويكرر على مسامعه عزف المقطع أو الجملة التي أربكته حتى يسـتوعبها ويحفظها ويتعلم طريقة أدائها ويصوبها له المعلم في نهاية المطـاف، فينقل إلى تلميذه المريـد ما تعلمه هو أيضا في يفاعته وصباه على معلمه بعد أن أضاف إليه من روحه ونفسه وخبرته المتراكمة وأسلوبه الذي اختطه لنفسه. وما لاحظناه في بعض الحالات الفريدة اللصيقة بنقل كل ما لدى المعلم إلى المتتلمذ أن الأسـتاذ إذا كان أعسر في عزفه على العود أو الإيقاع مثلا فإنه ينقل طريقته إلى تلميذه محـاكاة وتقليدا، ولو كان الأخير غير أعسر. ويُعرف التلميذ أنه تلميذ فلان من المعلمين من طريقة إمسـاكه بالريشـة أو من جلسـته وتنحنحه أحيانا. حتى أولئك الذين يقولون إنهم عصاميو التعلم وأنهم لم يتتلمذوا على أحد فإن في قولهم هذا شـيئا من الحقيقة والمغالطة في آن معا، لأننا لو سـألناهم كيف تعلموا لذكروا عفو خاطرهم أنهم قلدوا أحدهم وحاكوه في عزفه.

ولا ينقـل المتتلمذ عن معلمه معارفه الموسـيقية وطريقة عزفه وحسـب، بل تتوطد بين الاثنين علاقة وثيقة يصبح بعدها المتتلمذ رفيقا، وأحيانا كاتم سر معلمه لصيقا به متشـبعا بتصرفاته وأهوائه أحيانـا. فالعلاقة بينهما لا تقتصر على الناحية المهنيـة التقنية فقط بل تتعداها في أغلب الأحيان لتصبح علاقة ناظمها الطاعة من المتتلمذ والأبوة والحنو من المعلم.

ولا تقتـصر المـادة المنقولـة بينهما عـلى البرنامج المـراد حفظـه وتعلمه، بل

تدخل حركات الجسـد في أثناء الغناء أو العـزف وحركة الأصابع، بل إن اللغة التي يستخدمها أيضا تنتقل عفويا إلى تلميذه، فنراه يتكلم ويعبر بلسان معلمه وطريقته وتعابـيره واصطلاحاته إن كان له فيها دلو واجتهاد غـير دلو الآخرين واجتهادهم، بعض المعلمين لا يتقاضون أجرا على دروسهم ويكتفون بمتعة نقل الحرفة والصنعة وطريقتهـم في عزفهم أو غنائهم، وهم لا يطلبون سـوى العرفان من مريديهم. وما أكثر الأمثلة على ذلك في دمشق وحلب. وكثيرا ما يذكر المتتلمذ أنه تتلمذ على فلان ولو كان لقاؤه به عرضا لا يتجاوز سـاعة من زمن سـأله فيها مسألة وأجابه المعلم فيها. إن لقاء كهذا فرصة نادرة للمتتلمذ، جاد بها العمر عليه ففتحت له آفاقا لعلها تكون أضيق بكثير مما يظن ويعتقد حقيقة، غير أنها معنويا كذلك.

10

# محاولات تقعيد الموسيقى العربية

> «مع اعتماد طريقة التدوين الأوروبية، تطورت اتجاهات تطلبت من المؤدي أن يتقيد حرفيا بما هو مدوّن، الأمر الذي جعل أداء المقامات الشرقية لا يعتمد أوتار العود مرجعية بل يعتمد طبقات مطلقة مرجعيتها علامات البيانو»

الأحكام القاسية التي أطلقها المؤرخ الفرنسي ڤيوتّو على الموسيقى العربية: سذاجتها وتخلفها ورتابتها وفقرها وسقمها، وتلك التي ألحقها بها ابن جلدته روانيه، والآراء الكثيرة السلبية التي كتبها البحاثة الأوروبيون عما سمعوه من موسيقانا في مطلع القرن العشرين، جميعها تؤكد أن هذه الموسيقى لا أرومة لها ولا ناظم، وليس لها نظام تدوين يحفظها من عوادي الزمن والنسيان وخلط الذاكرة.

ذكر الفرنسي روانيه صراحة أن الموسيقى العربية غير قابلة للتطور والتطوير[1]. طبعا تلك الموسيقى التي سمعها، وهي موسيقى الأرياف، يعزفها موسيقيون يرتزقون منها في إحياء مناسبات القرى وأعيادها، وما سمعه من هذه الموسيقى جعله يصفها بأنها موسيقى

غير ناضجة، إذ إنها تعتمد في أساسها على التطريز الغنائي[2] بدل أن يكون هذا التطريز ثانويا عارضا.

هاجم الفرنسي روانيه الموسيقى العربية وحمل وعاب عليها عدم قابليتها للتطور[3]، ووصف تنظيرها بأنه سفسطات حسابية رياضية عقيمة[4]. وعاب على الموسيقى العربية جمودها[5] ورتابتها وحذلقتها[6] وميلها في غنائها إلى التعريب[7] المبالغ فيه.

يبدو أن البحوث النظرية الموسيقية العديدة التي دبّجها البحاثة الموسيقيون العرب قد انمحت كلّها من ذاكرة العوام في العالم العربي في فترة ساد فيها الخمول والكسل والتواكل، وقد ورد هذا وصفا عند رحّالة أوروبيين كنرڤال Nerval[8]، وڤيوتّو Villoteau، وڤولني Volney. ثم عاد العرب واكتشفوا كنوزهم بتأثير من علماء موسيقيين أوروبيين آخرين كـ ديرلانجيه وفارمر.

اشتغل الفلاسفة والعلماء العرب بالموسيقى، بعضهم تفرغ لها، وبعضهم الآخر كرّس لها من وقته ليكتب فيها رسالة أو مقالة أو ليقول فيها رأيا نظريا. والملاحظ أن الاشتغال بالموسيقى من الناحية النظرية قد بدأ عند العرب في القرن الثامن الميلادي وظل مستمرا متلاحقا حتى نهاية القرن السابع عشر. حركة موسيقية تنظيرية علمية بدأت بـِ يونس بن سليمان الكاتب المتوفى نحو 765م، وانتهت بـأبو زيد عبدالرحمن الفاسي المتوفى سنة 1685م[9].

إن الفترة الزمنية الفاصلة بين أقدم مؤلف موسيقي وهو الكاتب المتوفى 765 وآخر مؤلف موسيقي وهو الفاسي المتوفى 1685 هي 920 عاما، أي قرابة عشرة قرون، وهي مساحة زمنية بحثية موسيقية معتبرة. وهذا يعني أن العرب اشتغلوا في التنظير الموسيقي نصف تاريخنا الميلادي المعروف. إن عدد العلماء الذين عرف اشتغالهم واهتمامهم بالموسيقى خمسة وثلاثون عالما، أشهرهم تداولا في أدبيات الموسيقى النظرية العربية: الكاتب، وإسحق الموصلي، والكندي، والفارابي، وابن سينا، وابن رشد، والرازي، والأرموي، واللاذقي. أربعة من قائمة العلماء الإجمالية توفوا في السنة نفسها 912م وهم: عبيدالله بن عبدالله بن طاهر، ويحيى بن علي بن يحيى المنجّم، وقسطا بن لوقا البعلبكي، وابن خرداذبة. كما يفصل وفاة ابن سينا المتوفى سنة 1037 عن وفاة ابن الهيثم المتوفى سنة 1038 سنة واحدة.

كان زلــزل في نهايــة القرن الثامــن الميلادي يضرب بعود شــبوط: العود العربي القديــم المشــدود عليه أربعة أوتار[10]. وفي القرن التاســع عــزف زرياب على عود بخمســة أوتار[11]. والفارابي نفسه كان يستخدم في القرن العاشر عودا بخمسة أوتار أورد ذكــره في كتاب «الموســيقى الكبير». وفي القرن الثالــث عشر كان صفي الدين الأرموي يستخدم عودا بخمسة أوتار أيضا. وهذا يعني أن عود الأوتار الخمسة ظل متســوّدا خمسة قرون. في القرن السادس عشر اســتخدم اللاذقي عودا بستة أوتار ذكره في «الرسالة الفتحية»[12].

وفي القرن التاســع عشر كان العود المصري يُشــد عليه سبعة أوتار مزدوجة[13]. ويرجع سامي حافظ عود الأوتار السبعة في مصر إلى أحمد أبو خليل القباني الدمشقي. ويؤكد مَشّاقة(*) في القرن التاسع عشر أن عود الأوتار السبعة المزدوجة يستخدم في سورية، وأكد المعلومة لويس رونزڤال في «مقالة في الموسيقى العربية الحديثة»[14]. أمــا كامل الخلعي فقد تحدث ســنة 1904 عن عود مصري بســتة أوتار[15]. وذكر رؤوف يكتا بك العود التركي بستة أوتار في مقالته «الموسيقى التركية»[16].

كان عرض الأنظمة الصوتية، شــبه الفيثاغورثية[17]، وشرحها وتبيان حســاباتها، وعــرض الأنظمة المقاميــة الشرقية[18]، كان يتم عموما وفــق آلة العود التي عمت وانتشرت مع نشر الدعوة الإســلامية في البقاع الجغرافية. أما اســتخدام الطنبور أو الرباب فكان نادرا. وقد نجم عن هذا أن انتشرت في صدر الإسلام وعُرفت نظريات موســيقية نصف هيللينية مبنية على نظام المقامات وتعتمد في بُناها على ما ورثته من نظريات الإغريق. ولكن، منذ ســقوط بغداد على يد التتار ســنة 1258 تخلخل التماســك الثقافي الفني متعدد الجنســيات والأعراق (عربي - فــارسي - تركي) الذي عُرف في صدر الإســلام، وقلّ شأنه، فزادت الشقة بين مكوناته الثقافية وتعمقت في ظل تأثيرات وتجاذبات وطنية محلية وعرقية ضيقة، فانحسر العام إلى خاص ضيق.

ويبــدو أن مرجعية العود ومعه التقســيم البنيوي للمقامات، على أســاس عقود ثلاثية، أو رباعية أو خماســية، قد فقدت مصداقيتها في العراق وإيران وآسيا الوسطى ابتــداء من القرن الخامس عشر. وأصبحت الموســيقى تنتقل شــفاهيا وســماعيا عن

(*) ميخائيل مشاقة (1800 – 1888) هو مؤرخ وفيلسوف وموسيقي وطبيب ولد في لبنان لأسرة يونانية. من أهم مؤلفاته «الرسالة الشهابية في الصناعة الموسيقية» و«رسالة في الألحان الموسيقية». [المحررة].

طريق المعلم - المريد في إطار معلمين محليين يلقنون مريديهم ومن يتتلمذون عليهم الأشكال الموسيقية والغنائية من دون الخوض في بناهما النظرية التحليلية الرياضية.

وابتداء من القرن الثامن عشر بدأ العرب بدراسة الأنظمة الصوتية والأبعاد بين العلامات الموسـيقية (ثلاثيات، رباعيات، خامسات). كما درسوا المقامات الموسيقية بتسـمياتها المتعددة (لحن، طريقة، دور، شـعبة، تركيب)، ثـم أصبحت فيما بعد: مقام، نغمة، أفاز، داستكاه، مكام، مُقام، ماقوم. وقد وُصفت هذه المقامات وعُرّفت في صدر الإسـلام الذي نسميه العصر الوسـيط العربي - الإيراني - التركي. وظهر هذا كله في دراسـات الكندي، والمنجّم، والأصفهاني، والفارابي، وابن سـينا، وصفي الدين الأرموي، والشيرازي، والجرجاني، وشكر الله، واللاذقي... لكن الدراسات السابقة كلّها حاولت جاهدة التوفيق بين النظريات الموسـيقية اليونانية القديمة وما كان معمولا به محليا على الأرض[19].

خلال الفترة الفاصلة الممتدة بين رسـالة مَشّـاقة [20] في الموسـيقى، وتؤرخ في سنة 1850، وحتى انعقاد مؤتمر القاهرة للموسـيقى العربية سـنة [21] 1932، كتب ثلّة من المنظرين الموسيقيين العرب بحوثا علمية حددوا فيها المسافات بين النغمات. فظهر سلّم مَشّاقة، وسلّم الأب كولانجيت Collengettes، وسلّم الشيخ علي الدرويش الحلبي.

وظهر في تركيا باحثون عكفوا على دراسة السلالم مثل رؤوف يكتا بك، الفيزيائي الـذي وضع نظامـا جديدا. وظهـر في مصر منصـور عوض، وإدريـس راغب بك، وإسـكندر شلفون، وأمين الديك، الذين أجروا حسابات دقيقة على السلالم المعاصرة المسـتخدمة في الموسيقى العربية. وقد توّج مؤتمر الموسيقى العربية الذي انعقد في القاهرة سنة 1932 سُلّما هو أيضا.

بحـوث عديدة نظمت، وندوات كثيرة انعقـدت، ومناظرات حصلت، وكتابات نـشرت، واقتراحات رُفعت، ومازلنا حتى اليوم نتصارع على مسـألة احتسـاب ربع التون. فمسألة تثبيت درجات السلّم الموسيقي العربي لم تُحسم بعد، ولو أن الآلات الإلكترونية المعدّلة أصبحت لها سطوة فرض الصوت الواقع على الجميع.

شـهد النصف الأول من القرن العشرين حركة علمية نظرية موسيقية فاستحق أن نسـميه عصر النهضة[22]. وبدأ تدريس السـلّم الموسـيقي على ضوء النظريات الموسيقية العالمية دراسة رياضية بعيدة عن الانفعالية العاطفية[23].

يَقسـم السلّم المعدل الغربي الديوان الموسـيقي إلى 12 نصف تون (نغمة) متسـاوية، يمثله سـلم العلامات البيضاء والسـوداء على البيانو. أما المسـافات بين العلامات في السـلالم الشرقية فتحسـب مسـافاتها، المتبدلة تبدل الأجناس والعقود التي تتشـكل منها المقامات، على آلة العود، وهي آلة القياس النظرية المسـتخدمة عند المنظرين العرب القدامى منهم والمحدثين. بعض هذه العقود أو الأجناس - التي قلنا إنها باتحادها تشـكل مقاما كمقامات الراسـت والبياتي والصبا والسـيكاه - تتضمن علامات قيمها، ومسافاتها متبدلة تبدل المقام الذي تندرج فيه. فالثالثة (سـيكاه مي) «ثلاثة أرباع الصوت» ليست نفسها في راست الدو، وفي بياتي الره، وفي صبا الره، وفي سـيكاه المي: علامة واحدة (مي سـيكاه) بقيم صوتية متبدّلة وفق المقام الذي ترد فيه. وهنا بتلخيص كبير تكمن المشكلة الكبرى في الدعوة إلى اعتماد الموسـيقى سلما معدلا، أي تقسيم الديوان إلى 24 جزءا متساويا.

في المقابـل هناك مقامـات كمقام الكردي، والحجاز، بدرجـات ارتكاز مختلفة. والحجاز كار كردي، والنهاونـد مقامات لا تتضمن ثلاثة أرباع الصوت يمكن للآلات الموسيقية التي تعتمد السلم المعدل عزفها.

إن بعض المسـافات الصوتية بين علامتين موسيقيتين تكون المسافات فيما بينها ثلثي صوت أو ثلاثـة أرباع الصوت، جعل بعض المنظرين العرب المحدثين يعودون إلى نظام قديم يعتمد تقسيم الديوان إلى 24 ربع صوت.

المسـافات المتبدلة تَبدل تموضعها في المقام قضية رهيفة من الناحية السمعية، ثرية جدا من الناحية الصوتية، كالفرق بين السين والثاء بلفظ الحرف اللثوي، فلفظه كالسـين لا يظهر فرقا لفظيا وصوتيا بين ثمين وسمين. في حين لو لُفظ الحرف اللثوي لظهـر الفرق الصوتي. وإصرار بعض المنظرين توحيد هذه المسـافات حسـابيا حق يراد به باطل يحرم الموسـيقى الشرقية من الثراء الصوتي الذي بيّنا مثالا لسـانيا عنه في مثالنا السابق.

سـنة 1924 نشرت دراسـة[24] في الجامعة اليسـوعية اللبنانيـة لصاحبها إميل عريان حاول أن يثبت فيها أن الديوان في الموسيقى الشرقية يمكن أن ينقسم إلى 24 ربع صوت متساوية. ولم يوفق الباحث عريان في عرضه.

أما إسكندر شلفون (1882 - 1934) اللبناني المقيم في مصر، فقد تصدى لمسألة إعادة إحياء بحوث الموسـيقى الشرقية في مطلع القرن الماضي مؤكدا ضرورة إيجاد نظام تدوين ملائم لتدوين الموسـيقى العربية، ومشـجعا على إدخال الهارموني إلى موسـيقانا، إضافة إلى دعوته إلى تبرئتها من ثالوث الخمر والمرأة والغناء الذي علق بها تاريخيا.

دافع وديع صبرا[25] طوال حياته الفنية المهنية عن فكرة الموسيقى العالمية، مزج الموسـيقى الشرقية بالغربية، وضمّن أفكاره كلها في كتابه «الموسـيقى العربية أصل الموسـيقى الغربية»، 1941. وكانت تسـيطر عليه فكرة «السلم الموسيقي العالمي» ومات من دون أن يحقق حلمه.

نحا الأب اللبناني بولس الأشـقر منحـى مختلفا عن وديع صبرا، إذ لم يكن همه دمج الموسيقى الشرقية بالغربية، بل اعتمد في بحوثه فصلهما إحداهما عن الأخرى، وصدّر ذلك في كتابه «قواعد الموسيقى الشرقية والغربية»[26].

وفي وجهـة نظـر قريبة من تلك التي اعتمدها الأب أشـقر، نـشر الأب لويس الحاج (1938 – 2010) كتابه «الموسيقى الغربية والشرقية»[27]، وهو كتاب نظريات وصولفيج تجنب فيه مسألة دمج أو معارضة الموسيقى الغربية والموسيقى الشرقية.

هناك أيضا الباحثـون العرب الفرانكفونيون الذين اطلعـوا على آراء روانيه في الموسـيقى العربية، ونذكر منهم في هذا السـياق وديع صبرا وإسـكندر شلفون[28]، الذي ترجم جزءا من روانيه وفنّده لسـعة معارفه واطلاعه الموسـيقي. وقد أثارت كتابات روانيه العنصرية في شكلها ومضمونها لغطا شديدا بين العرب الذين يتقنون الفرنسية، أو العرب الذين وصلهم مضمونها عن طريق الترجمة، لكن اللافت للنظر أن أوروبـا ترى بحـوث روانيه قديمة عفى عليها الزمن. إذ إن معاداة العربية عنده ظاهرة في مضامين كتاباته اللاحقة، وكتاباته المتقدمة، ولكنها كانت «عنصرية سلمية» يؤمن بها وتشـكل قناعة راسخة لديه، لكن هذه «السلمية» تحولت إلى عداء سافر أغضـب العرب وحوّل نظر البحاثة الأوروبيين عنه بسـبب غياب الموضوعية، حتى لـو بدا فيما قاله صوابا لأول وهلة، فنحن نفهمه اليوم في سـياقه التاريخي الفني. فالحليات الغنائية (التعريب)، كانت مسـتحبة عند العامة وتعدّ كما أسلفنا مهارة صوتيـة عند المغني، وهذه الحليـات مازالت موجودة في غنائنـا حتى اليوم، لكن

استخدامها تغيّر ولم تعد تظهر إلا في مواضع تستوجبها. فالإفراط في التعريب الذي نسمعه اليوم عند بعض المطربين والمطربات ممجوج غير مستحب وفي غير موضعه وينمّ عن جهل بصنعة الغناء[29].

وفيما يتصل بسطوة الصوت البشري على الآلة واستخدام أصابع اليد اليسرى في العزف على العود، نلحظ أن العالمين العربيين في القرون الوسطى الفارابي (القرن العاشر)، واللاذقي (القرن السادس عشر) - بعد أن أفردا صفحات من مقالاتهما للصوت البشري ومحاسنه وفضائله وجمالياته، أوصيا باستخدام أصابع اليد اليسرى الأربع.

كان استخدام ريشة غليظة من جناح النسر من الطرق التي أتى بها زرياب لتجويد الضرب بالعود في القرنين الثامن والتاسع الميلاديين وفق ما أورده المقرّي. أما الترجيف vibrato، والزلق glissando، فهما تقنيتان مقترضتان من العزف على الطنبور التركي والسيتار الهندي، ويمكن اعتبارهما تأثيرات من داخل المنظومة الموسيقية الإسلامية[30]. طريقة العزف على نهاية زند العود من جهة العازف والدخول إلى وجه العود أوصى بها كل من إبراهيم وإسحق الموصلي وفق ما أورده المنجم والأصفهاني.

ذكر المنجّم[31] والأصفهاني[32] أن إبراهيم وإسحق الموصلي قد استخدما أسلوب الغناء والعزف الجهوريّ - الخافت Forte - piano منذ القرنين الثامن والتاسع الميلاديين.

وتضمن التقليد الشعبي في العزف على العود منذ القرن التاسع عشر ما يلي:

- عود مشدود عليه خمسة أوتار[33].
- العزف على زند العود باستخدام أصبعين اثنتين من اليد اليسرى.
- تبقى مساحة العزف محصورة على زند العود الظاهر من دون الدخول إلى منطقة تثبيت الزند على وجه العود.
- مساحة العزف الصوتية ديوانان.
- العزف بالريشة المصرية الثابتة الشدة (متوسطة القوة mezzo forte) في الضرب على الوتر من دون تمايز فيها.

يقبل الباحث الموسيقي التركي رؤوف يكتا بفكرة الطبيعة نصف الهيللينية (الإغريقية) للموسيقى التركية، كما يعترف بوجود تأثيرات إسلامية غير تركية فيها.

في حـين يعترف الباحث الموسـيقي الـتركي آرِل Arel[*] المتعصـب لقوميته بالنقل الموسـيقي العرقي. وقد اتبع آرِل في كتاباتـه منهجا علميا صارما، وفكرته عن النقل الموسيقي عن طريق العرق فكرة جريئة دافع عنها كثيرا في كتاباته المتعددة[34].

عـرف العرب نظـام التدوين عـن طريق الأتـراك في نهايات حكم السـلطنة العثمانية، أي أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. وما كان يكتب على الصول كان يقرأ على الدو لأن نظام التصوير عندهم كان بالشـكل الذي نقلوه عن الأتراك[35]. أما في سـورية، وبمبادرة وإلحاح من فخري البارودي، أصبح مقام راست الصول (نوى) يُكتب بمفتاح الصول، وتُرسـم بجانـب المفتاح علامات التحويل: سي نصـف بيمول، وفا نصف دييز. وبعد العام 1940 أصبح مقام الراسـت يكتب على الدو بعلامات التحويل: سي نصف بيمول، ومي نصف بيمول.

إن أنظمـة التدويـن القديمة التي كانت تعتمد الأحـرف لم تكن تتطلب طبقة مطلقة. ومع اعتماد طريقة التدوين الأوروبية تطورت اتجاهات تطلبت من المؤدي أن يتقيـد حرفيا بما هو مـدوّن، الأمر الذي جعل أداء المقامـات الشرقية لا يعتمد أوتـار العود مرجعية، بل يعتمد طبقات مطلقة مرجعيتها علامات البيانو. وأحدث هذا خلطا وبلبلة في التعامل مع المدوّنة والمدوّن، وجاءت الوسطية في حل المشكلة على يد علي الدرويش الحلبي الذي اعتمد الناي، بوصفه عازف ناي، مرجعية عندما أدخلـه إلى التخـت الشرقي في مطلع القرن العشرين، فأصبـح الناي في التخت هو النغمـة المرجع. وفعل الأتراك[36] الأمر نفسـه. ولا نعرف إذا ما كان علي الدرويش قد نقل عن الأتراك الفكرة أم هم الذين نقلوا عنه، وأغلب الظن أنه نقل عنهم لأنه درس في تركيا فترة من الزمن.

ومسـألة المرجعيـة الصوتية التي ذكرناها خطيرة الشـأن إذا ما نظرنا إليها من الناحية التاريخية النفسية. فالعرب غنوا قرونا طويلة بمرجعية سمعية تعتمد أوتار العود التي شـكلت برأينا تراكما تاريخيا نفسيا تأصل فينا وانتقل جينيا، ثم تحولوا فجـأة إلى مرجعية أخرى هي مرجعية الصـوت المطلق الذي يعتمد البيانو مرجعا. وهي إشكالية أصلا عند الأوروبيين أنفسهم[37].

(*) حسين سعد الدين آرل (1880 - 1955)، موسيقي وباحث ومحام من مواليد إسطنبول. [المحررة].

أما مسألة التدوين التي أثرناها كان ولايزال للموسيقيين العرب فيها رأي متباين الجوانب، لكننا نراهم يجمعون على أن المدونة تفيد الذاكرة وتحفظ الموسيقى، لكن العــازف يقرأ بعينيه ويعزف بروحه، وبــين المكتوب والمنفّذ فرق لا قدرة للمكتوب عــلى ذكر تفاصيله كافة، كما لا قدرة للعازف عــلى التقيد الحرفي بما هو مدوّن، إذ يخرج النغم جامدا كما لا روح فيه. وهذه ليســت دعوة للحط من شــأن التدوين في الموســيقى العربية، بل رأي لطالما ســمعناه من الجيل الأول الذي تعلّم التدوين بحكم الحاجة إلى سرعة التنفيذ والتسجيل وظل هواه هوى شفاهيا تطريبيا. الجيل الجديد من الموســيقيين الذين تخرجوا في المعاهد يرى المســألة من منظور مختلف متصالــح مع المدوّنة، ينفذها بحذافيرها لتوحيد الخرج الصوتي، ويخرج عن المدوّنة بحــدود معقولة عندما تُكتب جملة لآلة إفرادية يُدخل العازف المنفرد في تنفيذها من روحه شيئا ليس في المدوّنة.

تســلّم العثمانيون زمام الخلافة الإسلامية من العباسيين في القرن السادس عشر. وقد أخذت الإمبراطورية العثمانية منهم علم الموسيقى الذي نما وتطور وبلغ أوجه عــلى يد صفي الديــن الأرموي البغدادي في القرن الثالث عشر. واســتطاع الترك أن يحسنوا النظريات الموسيقية التي ورثوها كما حسّنوا طرق العزف وجودوا تقنياتها، في حين نحا العرب والفرس في هذا منحى تجريبيا مبنيا على الملاحظة والاختبار[38].

## محيي الدين حيدر

يُظهــر التجديــد الذي أتى به التركي محيــي الدين حيدر في الموســيقى العربية ويؤكد حقيقة تمازج الثقافات الموســيقية بين المسلمين من جنسيات مختلفة، وهي ظاهرة يمكننا أن نطلق عليها ظاهرة التثاقف الموسيقي الإسلامي - الإسلامي. وهذه الفكرة تعارض في شكلها ومضمونها وتسميتها النظريات القومية الحديثة التي ترمي إلى الفصل بين الموســيقات العربية والإيرانية والتركية عن طريق وصف ودراسة كل واحدة منها دراسة منفصلة مستقلة، مُغفِلة مفهوم التلاقي والتبادل والتلاقح والتأثير المتبادل والمزاج الموسيقي العام والتلاصق الجغرافي والتمازج البشري والثقافي.

ويتحــدر محيــي الدين حيدر من أسرة محبة للفنون وتمارســها، فأخوه البكر الشريــف عبد المجيد كان يعزف على الكمان والبيانو والتشــيللو، تزوج من أميرة

عثمانية وعُيّن سفيرا في الأردن. أخته الشريفة نعمت ترسم؛ وأخوه الشريف محمد أمــين كان يعزف على الكمان، وأخــوه الشريف فيصل عمل في التجارة، وله أختان مصريتان من زوجــة أبيه البريطانية تعزفان على البيانــو، وهما شريفة ومصباح. كان أبوه يهوى الرسم وتعلم العزف على العود على يد عواد تركي شهير يدعى علي رفعــت. وجعل والــد محيي الدين من مقره منتدى يؤمه الموســيقيون والمغنون، فحفظ محيي الدين عنهم تراثا شــعبيا عريضا، وكان من بين الذين اســتمع إليهم شخصيا حجي عارف القانوني، وعلي رفعت، ورؤوف يكتا، وهم من كبار موسيقيي تركيــا، تعلم محيي الدين منهم الشيء الكثــير بالمحاكاة والتقليد، وكان أبوه يمانع ميوله الموسيقية، فتابع تحصيله سرا في نجوة من عيني أبيه ورقابته.

كان محيي الديــن إذن عصاميا في تعلمه العزف والتمكن منه. في العام 1905، وكان عمره 13 عاما، لحن سماعي هزام، والمخطوط الوحيد الذي بقي عنه حُفظ في إسطنبول سنة 1924. بعد ذلك بدأ بالتعلم على آلة الڤيولونسيل.

في الحرب العالمية الأولى تبع والده إلى المدينة المنورة ثم إلى دمشــق. وذكر أنه ترك الموســيقى من 1909 حتى 1918، وهو التاريخ الذي انهارت فيه الإمبراطورية العثمانية وتفككت، وسبب ذلك إفلاس عائلته التي كانت مخلصة للسلطنة. عاد إلى الموسيقى في العام 1919 وتابع فيها حتى العام 1924.

وكان عمره في العام 1902 عشر سنوات عندما اشترى عودا وبقي يتمرن عليه سرا كل ليلة حتى مطلع الفجر، في صالون يطل على بحر مرمرة، وقد مكنه هذا التدريب الطويل المتواصل المتوحد السري من أسلوب عزف بعيد عن الحذلقات المجانية.

ويقــص محيي الدين أنه عندما انقطع وتر كرمان عزف مقاطع على وتر النوى، وعندما انقطع وتر النوى عزف على ما تبقى في عوده من أوتار، وهكذا تمرّس واشتد ســاعده في حلّ مشــكلات عزف معقدة. والعزف على وتر عــود واحد يتطلب من العازف أن يقفز على زند عوده قفزا سريعا جدا، وهذا يتطلب تمارين سرعة وبراعة ليغطــي ديوانــا. ويبدو أن عزف الليل السري الحميمي الأليــف أعـفاه من التقليد والمحاكاة وفــرض عليه العزف الخافت الناعم كي لا يوقظ أهل البيت، على العكس من العزف القوي التقليدي على العود[39].

عندما ترك محيي الدين بغداد متجها إلى تركيا سنة 1948 متأبطا عوده وحاملا

آلة التشـيللو، وفي جعبتـه منهجه في تعليم العزف على العـود، وجد تركيا جديدة مختلفة عن تركيا مطلع القرن العشرين التي حظرت الموسيقى العثمانية وحاربتها. كانت تركيا منتصف القرن العشرين قد استعادت إرثها الموسيقي العثماني وعكفت على دراسته وتدريسه وتوثيقه ونشره والاهتمام به[40].

لم يتتلمذ على يد محيي الدين أي طالب تركي[41]، كما لم يتتلمذ هو على يد أي معلم تركي، فأساتذته كلّهم كانوا من الأقليات أو من الأجانب، أما طلبته فكانوا من العراقيين. هذا العثماني العريق لم يرث من تركيا سوى أمه وزوجته.

الجديد الذي جاء به محيي الدين حيدر في العزف على العود[42]:

- عود متقن الصنع مشدود عليه ستة أوتار مزدوجة.
- استخدام الأصابع الأربع اليسرى في العزف على زند العود.
- العزف على الجزء الأخير من الزند الداخل في وجه العود باتجاه جسد العازف.
- استخدام تقنية الزلق glissando في العزف على الزند.
- اسـتخدام ريشة من جناح النسر غليظة طويلة بعزفٍ دقيق متنوع الشدة في الضرب على الوتر، ريشة تضرب صاعدة هابطة.

وتُثبت النجاحات الدولية التي حققها جميل بشـير وسـلمان شكر ومنير بشير الدور الأسـاسي الذي قام به محيي الدين حيـدر في تأهيل هذه الثلة الطليعية من عـازفي العود في العراق[43]. وقتئذٍ أغفلت الدراسـات ذكـر المعلّم ولم ينصفه طلابه إلا بعـد حين. غير أن نجاحات هؤلاء العوادة أثبتت حقيقة مهمة جدا هي حقيقة مفهوم الهوية الموسـيقية العراقية، التـي كانت توصف في منتصف القرن العشرين بأنها موسيقى تابعة للموسيقى الإيرانية[44].

ويرى عازف العود السـوري عمر نقشـبندي أن تقاسيم جميل ومنير بشير غير عربية في مزاجها وأسـلوبها. وكان نقشـبندي يضبط أوتار عـوده[45] من الأعلى إلى الأسـفل على النحو التالي: «صول، لا، ره، صول، دو»، وهي طريقة تقليدية معروفة، وكان أحيانـا يضبـط أوتار عوده ضبطا أقلّ تقليدية: «فـا، لا، ره، صول، دو». وكان الملاحظ عند نقشبندي أنه كان يختتم تقاسيمه بعزف أغنية قديمة أو أغنية شائعة من المقام نفسـه الذي كان يرتجل منه. ونجد شيئا مماثلا في ارتجالات جميل بشير ومنير بشير ولكن من استيحاء فولكلوري محلي.

يعــدّ عمر نقشــبندي في طريقة عزفه على العــود ممثلا للمدرســة التقليدية الدمشقية القديمة. وله طريقة في العزف ينفرد بها قريبة من الأسماع سهلة التلقي. وكان يعــزف أحيانــا على زند عوده ويــده اليسرى مدلاة من فــوق الزند بوضعية مقلوبــة، وتعــزف أصابعــه المدلاة من أعــلى الزنــد، ويمكننا رؤية ذلــك في بعض التســجيلات القديمة التي يبثها التلفزيون الســوري. كان عمر نقشــبندي (1910 - 1981) يقدم نفســه على الدوام على أنه عربي ســوري دمشــقي، وأنه يعزف بمزاج موســيقي يترجم ثالوثه هذا. وقد تعلم نقشبندي العود تعلما عصاميا، وهو يعدّ في هذا الباب أنموذجا مهما للتجربة الموسيقية الفطرية. ويقال إن عمر نقشبندي تعلم قراءة المدوّنة وكتابتها في وقت متأخر، وهو لم يتعلم «النوتة» كما يقال سعيا منه إلى تحســين صورته في أعين «أهل الاستماع»، فهؤلاء لم يكونوا ليأبهوا بتفصيلٍ كهذا عند استماعهم إلى براعته في العزف. لكن نقشبندي اضطر إلى تعلم «النوتة» ليتمكن من اجتياز امتحان قبول الإذاعة والتلفزيون[46].

11

# إشكاليات
# في الموسيقى العربية

لم تشهد ساحة موسيقية ما شهدته الساحة الموسيقية العربية من لغط وخلاف في مسألة ثلاثة أرباع الصوت، الشهيرة في المحافل بـ «ربع الصوت». فمنذ انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة في العام 1932، وحتى الساعة، مازال السجال النظري قائما، وقلنا هنا «النظري»، لأن العملي حسم أمره منذ أن أدخلنا الآلات الغربية «المعدلة» إلى فرقنا الموسيقية لتعزف ربع الصوت. ويبدو الأمر اليوم محسوما أكثر باقتحام آلة الأورغ «المشرق» وسيادته، بل انفراده بالعزف في الحفلات والتسجيلات على السواء. فهل أصبحت مسألة ثلاثة أرباع الصوت مسألة نظرية متحفية يحلو للعرب الجدال فيها وإثارتها من دون أن يكون لهم فيها جواب أو قرار؟ يرى بعض الموسيقيين في ربع الصوت ومشكلاته عائقا يقف أمام تطور هذه

«لقد اقتضى الترويج لفكرة أمسية مخصصة لعازف عود منفرد، في بلاد العود والعوادين، زمنا وإعدادا واستعدادا»

الموسـيقى، يشـل حركتها، ويعقد أداءها، ويبقيها ضمن التخت الشرقي، وبالخروج من التخت تبدأ المشكلات.

في الزمن الذي كانت فيه أذربيجان جمهورية من جمهوريات الاتحاد السوفييتي، حظرت السـلطات الثقافية السـوفييتية عـلى المؤلف الأذربيجـاني فكرت أميروف F. Amirov اسـتخدام ربع الصوت، لتسـهيل دخول هذه الموسـيقى إلى المعاهد، ولتعزف على آلة البيانو. وأدخل الأذريون وغيرهم[1] من جمهوريات آسـيا الوسطى موسـيقاهم الفولكلورية الثرية إلى أسـماع الروس والعالم أجمع. موسـيقى ربما ما كان لها أن تنتشر الانتشـار الذي انتشرتـه، وما كان لها أن تلقى الرواج الذي لاقته، لـو أبقت على اسـتخدام ربع الصوت وعزفه. ولا يظنن أحـد أننا نروج هنا لحذف ربع الصوت من موسـيقانا لنشرها في العالم، قطعا لا، بل إننا لسـنا حتى مع تعديل سـلمنا الموسيقي بقسمته إلى أرباع متسـاوية، ونحن إنما سقنا هذه الفكرة لنقول إن السياسـات الشمولية يمكنها أن تعدل مزاج أمة، فما فعلته الحكومة السوفييتية فعلـه أتاتورك بمنظـار آخر وقصد آخر بمنعه وحظره عزف الموسـيقى العثمانية في ثلاثينيات القرن العشرين.

في العـام 1920، صمـم معمل بلييـل Pleyel الفرنسي الشـهير لصناعة البيانو بيانو يؤدي ربع الصوت[2]، وكان ذلك بناء على طلب الموسـيقي اللبناني وديع صبرا (1876–1952). وفعـل اللبنـاني توفيق سـكر (1922 - ) الشيء نفسـه مع معمل ويشنيغرادسـكي Wichnegradsky. وهناك محاولة قامت بها مونيك بروشولليري Monique Bruchollerie (1915 - 1972) في ستينيات القرن الماضي صممت فيها بيانو يؤدي ربع الصوت.

كان البـارون رودولـف ديرلانجيه قـد كتب، حتى قبل انعقـاد مؤتمر القاهرة للموسـيقى العربية في العام 1932، ما يمكننا اعتباره حدسا ذكيا أو إرهاصيا، إذ إنه بشر بولادة آلات معزف فيها أرباع الصوت لعزف الموسيقى الشرقية[3].

وقصـة المشرقيـين مع البيانـو قصة طريفـة. والطرافة تكمـن في أنهم حاولوا محـاولات جاهدة إدخال ربع الصوت إلى هـذه الآلة على رغم اختلافهم في الآلات التـي تصدره بسـهولة وحلاوة لا عجمة فيها ولا قسر. ففـي مقالة طريفة له يذكر لنا كريسـتيان بوخيه(1938–2010) Christian Boche [4] محاولات كثيرة متتالية

قام بها شـامبير، وصبرا، وسمان، وفرزان، ونصار، الذين قسموا الديوان في البيانو إلى 17 فاصلة - مسـافة، وإلى 24، وإلى 36، وذهبـوا في بيانو الكوما إلى حد 90 فاصلة - مسافة!

ويبدو أن سـيد درويش كانت له محاولة مع البيانو أيضا، ومصريون آخرون أيضـا راودتهم هذه الفكـرة[5]. وقد تطـرق لهوس العرب بـ «تشريـق» البيانو باحثـون غربيون قد لا يكـون الباعث على نظرتهم إلى هذا الموضوع موسـيقيا صرفا، بل تطرقوا إليه من الباب الاجتماعي الفني. فانصراف العرب لإدخال «ربع الصوت» إلى آلة غربية بامتياز قبل توافقهم على ربع الصوت في موسـيقاهم أمر يبعث على العجب[6].

في العـام 1930، كتب كارا دو فو (1867 - 1953) Carra de Vaux في مقدمة المجلد الأول من مجلدات الموسيقى العربية التي صدرها البارون رودولف ديرلانجيه تشـجيعا لهذه المحـاولات: «إن تصميم بيانوهات أو أورغـات تؤدي أرباع الصوت قد تكفي لتسـمح بعزف هذه الألحان كلها والألحـان التي يمكن تأليفها في الذوق نفسـه»[7]. إن هذه الفكرة التي استحسـنها دو فو وديرلانجيه أفسـدت موسيقانا وأفسدت ذوق عزفها وتلقيها وممارستها وتسجيلاتها عندما تحققت أمنيتهما كليهما بعد خمسة عقود ونيف من إطلاقها.

اسـتنبط اللبنـاني عبدالله شـاهين (1894 - 1975)فكرة بيانـو[8] ببدالة ثالثة لاسـتخراج ربع الصوت منه، وقد صنعت له شركة بيانوهات هوفمان Hoffmann في فيينا هذا البيانو ببدالات ثلاث، وعرض في الجناح النمسـاوي في معرض دمشـق الدولي الأول في العام 1954. وقد سـجل عبدالله شـاهين أسطوانة على هذا البيانو عنوانها: النغم الخالد، أنغام من الشرق، عزف فيها تقاسـيم بيات وراسـت وسيكاه وعجـم ونهاوند ونكريز وحجاز كار وحجـاز كار كورد وصبا وحجاز. وكان يتبع كل تقسيم بأغنية من المقام.

وهناك محاولة أخرى سورية في هذا السياق هي محاولة وجيهة عبدالحق، التي استنبطت بمسـاعدة أخويها منير وياسـين عبدالحق بيانو شرقيا أطلقت عليه اسم «قيثارة دمشـق». وقد صمم هذا البيانـو بمعزفَين اثنين، وبصفين اثنين متراكبين من قصعـة الأوتار، يوضع أحدهما فوق الآخر. يتحكم المعزف الأول في مجموعة الأوتار

الأولى، بينــما يتحكم المعزف الثاني في مجموعة الأوتــار الثانية. يعزف على المعزف الثاني بأنصاف الأنصاف (نصف نصف بيمول، نصف نصف دييز) وهو يؤدي أرباعا متساوية المسافة، أي أرباعا معدلة تقسم الديوان الشرقي إلى 24 قسما متساويا.

عرضت «قيثارة دمشــق» في قصر اليونيســكو بباريس يــوم 19 نوفمبر 1974، برعاية الأب يوســف خوري مدير المعهد الوطني للموســيقى في لبنان ورئيس لجنة الإنتاج الموسيقي في المجمع العربي للموسيقى وقتئذ. وقد افتتحت وجيهة عبدالحق العــرض فعزفت على قيثارتها ألحانا عربيــة تراثية، ثم عزفت عازفة البيانو اللبنانية ديانا تقي الدين على «قيثارة دمشــق» أعمالا معاصرة للمؤلف الموســيقي السوري ضياء سكري (1938-2010) من مصنف أعماله «دفتر الأساطير».

على رغــم تعدد محاولات «تشريــق» البيانو هذه، أي جعلــه يؤدي المقامات الشرقيــة، فإنها بقيت لنا اليــوم حكاية نسردها وآلات متحفية لا يحفل بها أحد ولا تهم أحــدا، إذ سرعان ما طغى الأورغ الإلكتروني المــشّرق على فكرة البيانو الشرقي لسهولة حمله وسهولة استخراج ربع الصوت منه في كل درجات الديوان، فضلا عن رخص ثمنه قياسا إلى ثمن البيانو المشرّق.

يقــول روانيــه في العــرب وعلاقتهم بالموســيقى: «هم في الموســيقى يفهمون وحدتهــا[9]، لكنهم لا يفهمــون توضعها بعضها فوق بعض[10]. يمتلكون الإحســاس بتســاوق النغمات لكنهم لا يشــعرون بتداخلاتها. يســمعون غناء في حين يعجزون عن ســماع التوافق النغمي (أكورد) المرافق له: هم لا يملكون الذكاء الموسيقي»[11]. ويتابع في موضع آخر قائلا: «هذه الموسيقى ذات البعد الواحد تتوافق أشد التوافق مع حاجات جمالية لعرق لا يرى في الفن وسيلة تعبير للفكر المهتاج، ولما يَعتمل في النفس من انفعالات مأساوية وخلجات يمكن التعبير عنها أدق التعبير وأصدقه. بل إن هذا العرق لا يرى في الموســيقى ســوى صورة أفكار معومة، وتحريض انفعالات غريزية طروبة تجد الروح فيها نوعا من اللذة السقيمة»[12].

إن الأفكار والأحكام القاســية التي اســتخلصها المؤرخ الفرنسي روانيه وأطلقها على الموسيقى العربية ظلت سائدة تتناقلها الألسنة والأقلام على مدى عقود طويلة تفوق التســعة عقود. وهي أحكام أطلقها على موســيقى ســمعها في أرياف مصر ونواحيها من موسيقيين يحيون مناسبات اجتماعية ودينية، سمعها روانيه من زاوية

ما كان يمتلك هو من ذائقة موسيقية أسيرة ثقافته، ولما تنضج وقتئذ اتجاهات رصد موسيقى الشعوب. ولا نحسب أن البساطة والبدائية خلت من وصفها موسيقى من هذه الموسيقى. لم نقرأ فيما قرأناه ما ينم عن أنه سمع أو اطلع على موسيقى حضرية أخرى تختلف عن موسيقى الريف، أو أنه سمع غناء دينيا آخر يختلف عن غناء أهل الريف. والثنائية التي استخدمناها هنا ريفي - حضري، أو ريفي - مديني ليس فيها تقييم تفضيلي، بل هو تقسيم شاع عندنا نجعل الأول فيه يندرج ضمن منظومة ما يسمى اليوم بالموسيقى الإثنية أو العرقية أو الريفية، حاملة سمات القدم والنقل الشفاهي.

إلى أي حد يمكن الركون إلى أفكار روانيه؟ وهل يمكننا اعتبار آرائه موضوعية؟ إن جهل روانيه، أو على الأقل تغاضيه إن كان يعلم، بوجود مقالات نظرية كتبها كبار فلاسفة العرب والمسلمين في نظرية الموسيقى العربية والشرقية، جعله يطلق أحكامه القاسية على ما سمعه من موسيقى شعبية بدائية لا يمكن إلا أن تكون كذلك في مختلف بقاع الأرض بفوارق بسيطة. كما أنه أغفل بعض ظواهر المصاحبة الصوتية المستمرة حاملة الجملة اللحنية البسيطة البدائية التي يمكن أن نسمعها في بعض النايات المزدوجة في الأرياف[13]، حيث يعزف أحد النايين علامة واحدة مصاحبة على الدوام، ويعزف الآخر بأنامل صاحبه جملة لحنية. وإن وصف ما سمعه من موسيقى بأنها غير ذكية مسألة فيها الكثير من سوء النظر وعدم الروية، خصوصا إذا كان الأمر يتصل بموسيقات الشعوب، وعلى نحو أخص بموسيقات الشعوب المغرقة في قدمها.

لو عاد روانيه إلى المؤلفات الموسيقية النظرية العربية التي ظهرت في العصر الوسيط لعرف أن الكندي هو أول من تكلم في مسألة تعدد التصويت (الهارموني). وقد عرف العرب تعدد التصويت[14] وسموه «محاسن الألحان». وقد ذكر هذا العلم[15] عندهم بمصطلحات متعددة: الاتفاقات والمتلائمات الصوتية[16]، فن الاصطحاب، المزج والخلط والتركيب، التضعيف والتجانس، الاقترانات والكمالات. والترادف الاصطلاحي هذا موفق دلاليا في: الاتفاقات والمتلائمات الصوتية، التضعيف والتجانس، وأقل توفيقا في دلالته في: فن الاصطحاب، والمزج[17]، والخلط والتركيب[18]، والاقترانات والكمالات[19].

إن محاولات «تقعيد» الموسيقى العربية و«تحديثها» و«تطويرها» انصبت كلها في الأغلب الأعم على مسألة إمكانية هرمنتها لجعلها «ترقى» إلى مصاف

موسيقات العالم. محاولات كثيرة قام بها موسيقيون عرب، أو استعان لها موسيقيون عرب بموسـيقيين أجانب[20] لإدخال عنصر الهارموني على الجملة اللحنية. الجمهور العريض لم يحفظ في ذاكرته من أسـماء من أسـهموا في هذا الخط سـوى الأخوين رحبـاني ومحمد عبدالوهاب، في حين أنه يجهل توفيق سـكر وأندريا رايدر (1908 - 1971) وعلي إسماعيل (1922 - 1974)[21]، وغيرهم من الرعيل المجرب الأول.

إن ولع العرب عمومـا بالفخامة والأبهة جعلهم يقصمون ظهر التخت الشرقي لمصلحة الأوركسـترا الكبيرة التي تجلس على مصاطب تملأ المسرح والشاشة الكبيرة معـا ويقودها قائد أوركسـترا يلبس «فراك» و«بابيون» ويمسـك بيـده عصا يقود بهـا أوركسـترا لا يبدو أن ترياتهـا موزعة على النحو المعمول به في الأوركسـترات الغربية، فليس للكمانات الأولى قسـم يختص بها إلى يسار المسرح وقائد الأوركسترا، ولا تجانبهـا الكمانات الثانية ثم الألتوات ثم التشـيللوات فالكونترباصات. لا نجد من عائلة الوتريات سـوى الكمانات وبعض التشيللوات والكونترباصات، عددها لا ناظم ينظمه، وليس منوطا بكتابة مدروسـة بل محشورة كلها بما تيسر لمنتج الفيلم جمعه من الموسـيقيين لإدخال الهيبة والأبهة في نفس المشـاهد العربي المسـتمع. هذه الأوركسترات شاهدناها بالأبيض والأسود مع محمد عبدالوهاب ومحمد فوزي وخصوصـا مع فريـد الأطرش، وكان مولعا بها، ومـع عبدالحليم حافظ، وأحيانا مع محرم فؤاد. محاولات جملية أحببناها لأنها قدمت فنا جميلا متقنا دغدغ أحاسيس الناس وجعلهم يعيشون لحظات من الحلم والبهجة وسط ما كانوا يعيشون فيه من جهل ومرض وخوف من الحاضر والمسـتقبل معا. حالة نشـهد نظيرا لها في التجربة السينمائية الهندية.

لم تلق تجربة اللبناني توفيق سـكر في تطوير التأليف في الموسيقى العربية آذانا صاغية لأنها تجافي أذن المتلقي العادي الذي لم يعتد سـماع موسيقاه، أو فلنقل، ما اعتاد سماع آلات شرقية ألِفَها وأحبها تعزف بما جعلها سكر تعزف.

إن التغييرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية الكبيرة التي حصلت في المجتمعـات العربيـة منذ مطلع القرن العشرين هـزت الشرق وأهله وأضعفت ثقتهم بأنفسهم فاعتبروا ما يملكونه باليا بائدا يرمز إلى التخلف، فتخلوا عن فنونهم كلهـا، أو كادوا، بعدما خلعوا أزياءهم وتزيوا بزي الغرب رجالا ونسـاء. وحصل في

تركيا، حاضنة بردة النبي الكريم وعصاه وخاتمه، أن ألغت الخلافة الإسلامية وقوضت أركان السلطنة وأعلنت نفسها جمهورية، كما ألغت الكتابة بالحرف العربي لتكتب بالأحرف اللاتينية في ثلاثينيات القرن العشرين. حصل هذا كله على يد مصطفى كمال الذي يلقبه الترك بأتاتورك (أبو الترك)، الذي لم يتوقف عند هذا الحد بل فرض على النساء خلع حجابهن ولبس الزي الأوروبي، وفرض على الرجال خلع العمائم والطرابيش ولبس الزي الغربي والبرانيط، كما حظر على الأتراك سماع الموسيقى العثمانية، وراحت الإذاعة التركية تبث الموسيقى الكلاسيكية، تشجع على سماعها وتعلمها وعزفها، بل نقل حاضرة البلاد من إسطنبول التي تحمل إرثا عثمانيا سلطانيا إمبراطوريا ضخما إلى أنقرة ليتخلص من مضمونها الشرقي الإسلامي، ناقلا إياها إلى عاصمة "حديثة" إدارية تخلو من أي مضمون ثقافي وديني وتاريخي.

وما فعله الترك فعله العرب بشكل أقل حدة. بدأ الانتقال والتنكر لكل ما هو تراثي على أنه محاكاة للغة العصر ومواكبة للتقدم والحداثة، فانتقلوا من بيوتهم العربية الجميلة وأسواقهم ومدنهم إلى كتل الإسمنت والشقق والأسواق الحديثة.. حدث الانزلاق التاريخي ابتداء من المنزل وأثاثه وانتهاء بأنماط العيش كلها من مأكل ومشرب وملبس ومعها زهرة «العمران»: الموسيقى، فتخلوا عن المصمودي والبلدي والوحدة الثقيلة، ورقصوا على التانغو والرومبا والباسو دوبليه والڤالس والفوكس تروت والسوينغ والجيرك. حدث ما حدث من دون منهج ولا معرفة.

وبقي الرأي السائد عند الموسيقيين العرب يعتبر الهرمنة والتوزيع في موسيقانا انتصارا لها ونبذا لرتابتها وفقرها، والمعيار عندهم إقبال الناس عليها وانتصارهم لها ودفاعهم عنها وتقديمهم لها للآخرين على أنها الفتح العظيم.

لا شك في أن بعض المحاولات اللطيفة في هرمنة أغنيات جاءت موفقة، وبعضها موفقة جدا. ونحن لا نرفض هنا هذا «التحديث» في الموسيقى، بل ننبه إلى شططه والإفراط فيه[22]. إن بعض المحاولات التي ظهرت في منتصف القرن العشرين، وخصوصا تلك التي قام بها أوروبيون، ونقصد هنا محاولات أندريا رايدر، جاءت بقدر من الهرمنة على جمل موسيقية بعينها في الأغنية وليس على الأغنية كلها. والسبب في ذلك أن رايدر كان يدرك بعلمه وفنه وموهبته ما يصلح للهرمنة وما لا يصلح[23].

هناك نظرتان إلى هرمنة الموسيقى العربية وتوزيعها وعزفها بأوركسترات كبيرة يقودها قائد أوركسترا يحمل عصا القيادة. النظرة الأولى من الجمهور العربي العريض الذي يرى، كما ذكرنا، في ذلك حداثة وتطورا ورقيا. والنظرة الثانية من العرب أيضا ترى في هذا تشويها لروح الموسيقى العربية ومزاجها وطابعها وكينونتها[24]. النظرة الثانية هذه يتشاطرها بعض العرب مع الأوروبيين الذين يرون أن الموسيقى بشكلها الجديد هذا قد تهجنت وخرجت عن تاريخها وتجملت بما ليس فيها ومنها. نظرة الأوروبيين هذه يفهمها كثير من العرب على أنها دعوة من أولئك إلى البقاء على «تخلفنا» الموسيقي، وأنهم لا يريدون لنا تقدما وحداثة في هذا الفن. ويرى البعض في «الهرمنة» انتصارا للموسيقى الغربية على الموسيقى العربية.

قال الموسيقي السويسري سيمون جارغي ذات مرة في مقابلة[25] أجريت معه في بيروت: «ما من داع لمقارنة الموسيقات بعضها ببعض فلكل منها جمالياتها وقيمتها، كما لا يمكننا اعتبار تعدد التصويت (البولوفونيا) أرفع شأنا من الخط اللحني الواحد (هوموفونيا). هذا لا يمنع الموسيقيين العرب من أن يكتبوا موسيقى فيها تعدد تصويت، لكن عليهم ألا يقولوا عندها إنهم يقدمون موسيقى تراثية عربية».

وبعد عقد كامل من الزمن، يقول أولسن (1922 - 1982)[26] مقارنا بين الموسيقى العربية، الغنية بالفكَر اللحنية والإيقاعات، بالموسيقى العالمية الغنية بتعدد التصويت فيها: «قد يبدو سطحيا جدا في أوروبا على سبيل المثال، بل مفرطا في غرابته، أن نتخلى عن تعدد التصويت، لأننا لا نمتلك إرثا لحنيا إيقاعيا على قدر من الثراء قادرا على نفح موسيقانا وحده. وفي الوقت نفسه فإنه من الخطر أن ندخل في الموسيقى العربية نوعا من تعدد صوتي (بوليفونيا) من النوع الذي كان الغرب يستخدمه منذ مائتي سنة. عندها على العرب أن يتبنوا سلما موسيقيا غربيا معدلا، الأمر الذي سيفقر الموسيقى العربية حتما وينتقص من خاصيتين مازالتا تعدان أساسيتين فيها وهما: اللحن والإيقاع. وأود القول هنا إن تعدد التصويت مر في أوروبا بتطور بطيء جدا استغرق ألف عام. ونحن لا نوصي بأن نستخدم فجأة ما استغرق بنيانه زمنا طويلا».

في العام 1941، صرح اللبناني وديع صبرا (1876 - 1952)[27] باستخدامه الهارموني في المقامات التي تتضمن ثلاثة أرباع الصوت في الأغنيات الفولكلورية

اللبنانية. وقد تفادى الثالثة، وسطى زلزل (سيكاه مي)، كليا في هرمنته واعتمد بدلا منها الخامسة (صول) اعتمادا كليا مسيطرا.

أما المؤلف الفلسطيني سلفادور عرنيطة (1914–1985) فقد استخدم في هرمنته الرابعات والخامسات محيدا الثالثات على غرار صبرا. في حين ترتكز محاولة الهرمنة عند اللبناني توفيق سكر، في العام 1954، على اعتماد الأكورد الكامل الحيادي. وفي العام 1972، كانت للبناني بوغوص جيلاليان محاولة خاصة في الهرمنة. وفي بغداد كان لفريد الله ويردي (1924–2007) محاولة فيها. وفي دمشق كان لضياء سكري (1938–2010) أيضا محاولته في الهرمنة. من محاولات الهرمنة هذه يمكننا أن نستخلص أنه بالإمكان هرمنة الموسيقى العربية إذا ما توافرت للمؤلف الموسيقي المعرفة والخبرة والذوق، وأن هناك محاولات طيبة جدا في هذا تذكر لأصحابها[28] تشهد كلها وتنم عن سعة معرفتهم وحسهم المرهف وذوقهم ومحاولاتهم تطوير كتابة الموسيقى العربية[29].

مازالت آراء الموسيقيين وأهل الاستماع منقسمة فيما بينها بين مؤيد للمدرسة القديمة مناصر لها يؤكد الحفاظ عليها ونشرها وتعليمها، وبين مناصر للمدرسة الحديثة المغربة معرضٍ عن القديم مزدرٍ له. وقد أفقر التقليد الأعمى للموسيقى الأوروبية وإقحامها في نظامنا النغمي الصوتي مزاج موسيقانا وأفقدها طابعها الصوتي والأدائي، وأدخل إلى أسماعنا طوابع آلات موسيقية مختلفة عن طوابع الآلات الشرقية كالعود والقانون والبزق والناي.

ومن بين التجارب التطويرية للموسيقى العربية التي يمكن تطبيقها تطوير صناعة الآلات العربية بهدف تجويد أدائها ودقتها الصوتية. وتصميم عائلة للعود تتألف من 4 أعواد بأحجام مختلفة على غرار عائلة الكمان: (كمان- آلتو- تشيللو- كونترباص)، ثم وضع مؤلفات موسيقية مكتوبة خصيصا لمثل هذه التشكيلات. فكَر كلها تخرج من رحم موسيقانا وآلاتها، لا تحدث قطيعة ثقافية ونغمية ومزاجية بيننا وبين ما نسمعه، وتقدم لنا إمكانات جديدة هائلة من داخل المنظومة النغمية والمزاجية العربية.

يمكن أن نستخدم في تعليم العزف على آلة القانون إمكانات تعدد التصويت بتفريق ما يعزف باليدين اليمنى واليسرى، كأن يُكتب لليد اليمنى على مفتاح الصول، ويكتب لليسرى على مفتاح الفا.

إن غيــاب النقد الموســيقي المتخصــص في بلادنا، القادر على فــك رموز العمل الفني وتبسيطها وحسن تقديمها وشرحها للمتلقي، يفتح بها أبواب العمل الفني لمن يستمع إليه، لكي يستمتع به استمتاعا حسيا وعقليا في آنٍ معا، نقول إن غياب هذا النقد الموجه الباني، حول الاســتماع إلى مسألة متعة لحظية قوامها أحاسيس متباينة أغلبها قائم على الإيقاع الذي يصاحبه نغم وليس العكس.

المحترفــون المجلون من الموســيقيين يبدعــون على آلاتهم موســيقى ونادرا ما يتكلمون فيها. والأمر في هذا ينســحب على أهل الغرب والشرق على الســواء. وما نقولــه ليــس قاعدة، ولو كانت لكان لها شــواذها، والتاريخ يقدم لنا أســماء بعض الذين أبدعوا نغما وفكرا موســيقيا على الســواء. نذكر منهم في الغرب على ســبيل المثال لا الحصر: برليوز وڤاغنر وبوليز، ونذكر منهم في الشرق: الشيخ علي الدرويش (1884 - 1952). والظاهرة هذه أمثلتها في الغرب كثيرة ولائحتها طويلة، والســبب نعــزوه إلى ميل أهل الغرب عموما إلى الكتابة أكثر بكثير من ميل أهل الشرق فيها، وينســحب الأمر على كل الاختصاصات، وهو في الموسيقى أكثر صدقا مما هي عليه الحال في علوم أخرى.

والعازف المجلي عندنا مهما علا شــأنه وبرع في عزفه وفي عرضه لمخيلته اللحنية الثرية في ارتجالاته يبقى في «مكانته» ثانويا، بل حتى هامشــيا قياســا إلى المغني أو المغنية اللذَين يستأثران بالمال والشهرة والمجد والأضواء والتسجيلات. ولعل هذا هو الســبب الذي جعل كبارنا في العزف يعزفون عن مقابلة الناس، بل حتى مجالستهم ومخالطتهم لشــعورهم العميق بالتهميش وعدم الفهم، وهنا قائمتنا طويلة مقارنة بالقائمة الأوروبية، لأن أوساطنا لا تقدر براعة العزف حق قدرها إلا بـ قفلة «حراقة» غريزية تتخلل موالا أو تسبقه إذا ما رغب المطرب في ذلك وأراد.

تُحســب للشريف محيي الدين حيدر[30] مأثرة صنع نجوم يعزفون ولا يغنون، يعزفون ولا يصاحبون غناء، يعزفون ولا يقصدون طربا وآهات، يعزفون ولا يتزلفون تصفيقا ولا تهليلا. نجوم يفكرون ويتأملون ويرســلون أناملهم نغما فيه حس وروح وفكر. إنه الشريف الذي أعاد اختراع العواد المتمكن، العواد الفيلسوف الأنيق[31].

الظاهرة المماثلة عربيا لعازف منفرد يقوم بجولة يعزف أمام جمهور بدأت مع منير بشــير في العام 1957، عندما قام بجولة في إنجلترا وفرنســا مهدت لها حفلات

تركيا ولبنان في العام 1953[32]. حفلات منير بشير الأولى التي أحياها في بيروت كانت عبارة عن سهرات خاصة كان يعزف فيها أمام «سميعة» من غير اللبنانيين[33].

تشغل الدونية بال الموسيقيين العرب وتؤرقهم. صحيح أن المسألة تتجاوز الموسيقى لتنسحب تقريبا على كل شيء، غير أنها في الموسيقى واضحة ظاهرة بسبب الأنا الفنية[34]. إن المقارنة التي يعقدها الموسيقي العربي بين التخت والأوركسترا السيمفونية والفلهارمونية تصيبه بالذهول[35]. إذ إن الكم جزء من الأبهة والفخامة التي يحبها الشرقيون عموما، والتي كانت وراء ظاهرة الأوركسترات والكورالات في أفلام فريد الأطرش وعبد الحليم حافظ، من دون أن يكون لعتاد الأوركسترا - كما ذكرنا - التوظيف الدقيق المحسوب الذي يشغله في الأوركسترا الكلاسيكية. إن فكرة كهذه حدَت الموسيقيين العرب في القرن الماضي على تضخيم التخت الشرقي نفسه، فظهرت تخوت فيها قوانين وأعواد وإيقاعات ووتريات: كمانات وتشيللو أو أكثر وكونترباص. كانت هذه بداية تضخيم التخت بغير ناظم ولا داع، ثم انضمت الآلات الغربية إلى التخت المضخم حتى ابتلعته ثم ألغته، وغيرت من معالم ما يصدر عنه عادة من أصوات، لتظهر الآلات النفخية والإيقاعية غير العربية، وغيرها مما ظهر منه مكهربا كالغيتار. كما وجد الأورغ لنفسه مكان الصدارة في سبعينيات القرن الماضي.

إن هذه الدونية هي التي دفعت باتجاه خرق التخت الشرقي وأن تُستبدَل به مجموعةُ آلات هجينة لا يربط بينها رابط، وأصواتها غير مؤتلفة فيما بينها. وهي الدونية ذاتها التي دفعت ببعض الموسيقيين إلى العبث بالفولكلور بعزفه بآلات لا تصلح للتعبير عن مزاجه[36] بطريقة فجة، وعزفه كأن عازفه «خواجة» يرطن بعربية ملكونة. من قال إن الغرب يحب سماع فولكلورنا معدلا ليناسب موسيقاه أو أذنه؟

هي الدونية نفسها التي دفعت بكثير من الموسيقيين إلى أن يصروا على عزف المقطوعات الفولكلورية على البيانو، ما تسمح به عزفه آلة البيانو، ثم عزف المقطوعات التي تتضمن «ربع الصوت» على البيانو المشرَّق، وكأنهم بنجاحهم النسبي في هذا ينتزعون اعترافا بهم وبموسيقاهم.

إن الموسيقي الذي يحتك بالغرب ويقيم فيه سرعان ما يدرك أن ما يحب الغربي سماعه منه هو موسيقاه الأصيلة، تعزف على آلاته الأصيلة، بالأسلوب الأصيل من

دون حياد عن هذا الثالوث، وأن تحولا في أقسامه أو حيادا عنه لهو تشويه له ولمزاجه ولروحه حاملة الثقافة بصداها اللحني.

وقد حصل كثيرا أن اعتقد الموسيقيون العرب، خصوصا عندما يسافرون إلى أوروبا، أنه من المستحسن إسماع الأوروبيين موسيقى تلائم أذواقهم، سواء من ناحية المقام المستخدم أو اللحن المختار. فيعزفون له ويغنون أشياء «لطيفة» لكنها لا تحدث أثرا ولا تترك انطباعا، وفي أغلب الأحيان تسبب خيبة. إذ لا يريد الغرب أن يسمع شيئا مما عنده، خصوصا إن كان محدودا، بل يريد أن يسمع ما ليس عنده، وما ليس في مقدوره عزفه أو غناؤه، فبدلا من أن نعزف ونغني «عجم» أو «نهوند» يمكن أن نعزف ونغني «راست» أو «بياتي» وأعمالا مشهودا لها بأصالتها.

في ستينيات القرن الماضي اطلع الغرب على موسيقات الهند وإيران وتركيا: الموسيقات التراثية والدينية الصوفية منها. ونظمت أمسيات موسيقية لمجموعة من العازفين المنفردين والمغنين المجيدين يطلعون الجمهور على ثقافاتهم الموسيقية التراثية الأصيلة[37]. وقد شهد هذا العقد من القرن الماضي رواجا لموسيقات الشرق، وتحديدا موسيقات الثالوث الهندي – الإيراني - التركي، ولم يكن للموسيقى العربية نصيب من هذا الاهتمام والفضول المعرفي السمعي عند الأوروبيين.

بقيت الموسيقى العربية في أذهان الغرب في ستينيات القرن الماضي لصيقة بالعطل الصيفية، وببعض الحفلات والأمسيات المصاحبة للنشاط السياحي: بهرجة «مفبركة» تخلو من كل فن وأصالة اعتقد منظموها أنهم يقدمون فولكلورا وتراثا لأجانب جاءوا للتسلية والمتعة وتزجية الوقت خلال عطلهم. هذه الصورة السمعية الهزيلة الشوهاء هي التي بقيت ومازالت للأسف الشديد موجودة في مواقعنا الأثرية، تقدمها وزارات السياحة للسياح في طقوس مبهرجة لا علاقة لها بتراث أو بثقافة اجتماعية ولا بفن.

هذه هي الصورة التي أردنا نحن تقديمها عن ثقافتنا الشعبية، عن جهل حتما، وعن غير معرفة وغياب عمق ورؤية. صورة كرستها المؤسسات الرسمية لقِصَر نظر إداراتها وجهلها بثقافاتها وانحدار أذواقها عامة.

الغرب إذن هو الذي أعطى الموسيقي الشرقي المنفرد علامة النبالة، وقدَّم عازفين أمثال عازف السيتار الهندي رافي شنكر، وعازف الناي التركي إرغونر، ومن بعدهما

عازف العود العراقي منير بشير[38]. اقتضى الأمر زمنا ليخرج العازف الشرقي أولا من وصاية وسطوة ونجومية المطرب ليستقل بنفسه، وليكرس وقته ثانيا لتجويد أدائه وتعميق معارفه واستعداده للجلوس على مسرح أمام جمهور ينصت كليا له خارج حالة التبعية للمطرب والفرقة، أو حالة العزف في زاوية مقهى، لا ينظر إليه أحد ولا يسمعه أحد، ترافقه أصوات قرقرة النارجيلة وخبط أحجار طاولة الزهر.

المؤسف أن الدراسات والبحوث والمقالات النظرية التي دبجت في الموسيقى قديما لم يكن للعرب فيها من دقتها وعلميتها ورصانتها ومتانتها شيء إبان نهضتهم بعد طول سبات. وأن المحاولات التي بدأت منذ منتصف القرن الماضي سعت، باستلهام من الغرب، إلى استعادة هذا الماضي ونبش تراثه الموسيقي النظري لتتعلم منه وتستدرك. لكن المحاولات ظلت، ومازالت حتى يومنا هذا، سجينة الدوائر القليلة، بل النادرة أحيانا، من أهل الاختصاص. بقي العامة، بل وحتى الذواقة، بعيدين عن كل هذا، تجرفهم تيارات «الحداثة» و«العصرنة»، والتجارب الهجينة التي استطاعت، بفعل كثرتها وتسودها، أن تشكل ذوقا عاما طاغيا حَكَما. ذوقا لم يحد عن مسار الأصالة فقط، بل استطاع بسطوته أن يحيد مسار الذوق العام كله ليصبح الأصيل شاذا والأصلاء دخلاء.

حرب الأيام الستة المخجلة في يونيو 1967 سودت الأوجه والأمزجة، وكان من الصعب وقتها الحديث عن الفن، لأن هذا «الفن» كان قُبيل النكسة عنصرا من عناصر الثورة والنضال[39]. بعد سنوات عدة، وتحديدا في العام 1971، احتفت الصحافتان اللبنانية والكويتية تحديدا بأمسية منير بشير التي أحياها في الثامن عشر من يونيو في كنيسة سان لوي في فيرساي، ورأت في نجاح أمسيته المدوي حدثا قوميا بيض وجه العرب بعد سواد[40].

بقي منير بشير في هنغاريا من العام 1961 وحتى العام 1967. اعترف بشير[41] في مطلع السبعينيات بأنه بدايةً حاول أن يقدم في أمسياته أعمالا شرقية من تأليفه صاغها في قوالب غربية، لكن سرعان ما أدرك أن المستمع الغربي لا يريد سماع شيء كهذا منه، وأنه يريد أن يستمع إلى الموسيقى الأصيلة التي تعزف في بلاده العراق، تلك التي تناقلتها الشفاه والذاكرات بالطريقة التي نقلت فيها، وبالروح التي تُعزَف بها وتغنى، وبالأسلوب الذي اعتاد أهلوها عزفها وسماعها به[42].

إن العلاقة الجدلية الأزلية التي جعلت الشرق في مواجهة الغرب مازالت مستمرة حتى يومنا هذا. فقصة الأخذ والعطاء، أو الأخذ بلا عطاء، أو العطاء بلا أخذ، مسـألة قُتلـت جدلا، ولكنها لم تُبحَث بحثا موضوعيا متقصيـا. الأمم تعيش بعضها مع بعض متجاورة متحاورة محكومة بالأخذ والعطاء وبالتأثر والتأثير، ليس في هذا كله غضاضة ولا لوم. الغضاضة كلها تكمن في كيفية الأخذ ومضمونه. من يدخل مغارة علي بابا ولا يعرف قيمة الجواهر يملأ كيسـه بكل ما تقع عليه يداه بسرعة وتلهف ونهم، لا فرق بـين كأس وعقد وعصا. ليس كل ما في المغارة كنوزا، وليسـت الحلي جميلة كلها. راح الموسيقيون العرب يستلهمون من موسيقى الغرب جملا موسيقية وهارمونيات وآلات قطعت أمسنا عن غدنا وضللتنا وضللت المستمع وشوشت أذواقه ثم أفسدتها كليا.

لقـد اقتضى الترويج لفكرة أمسـية مخصصـة لعازف عود منفـرد، في بلاد العود والعوادين، زمنا وإعدادا واسـتعدادا. فقد نصح الباحث الموسيقي السويسري سيمون جارغي، ومن ثم أولسـن، الصحفية اللبنانية إيفلين مسـعود بأن تنشر على صفحات مجلة لبنان مع منير بشـير حوارا معدا مسبقا بعناية بأسئلته وأجوبته ليقدم للجمهور اسـتهلالا دلاليـا واصطلاحيا موسـيقيا يحفزه على حضور الأمسـية ويهيئه لحسـن تلقيهـا[43]. مثـال صارخ يظهر إلى أي حد كان من الصعـب وقتئذ إقناع جمهور عربي بحضور أمسية يعزف فيها عازف عود عربي منفرد.

على مدى فترة طويلة من الزمن أفسد الشرق بنفسه صورة تراثه الموسيقي في أعين الغرب. إذ قدمت وزارات الثقافة والسياحة في بلادنا، لجهل إدارييها، ولضحالة ثقافتهم وفساد أذواقهم، قدمت نماذج من غنائنا وموسيقانا ورقصنا مستلهمة ما كانت تقدمه فرق شعبية سوفييتية من عروض غنائية راقصة لا تخلو من فن وطرافة وذوق وإتقان. لكن ما قدمناه من عروض لم يكن كذلك. كانت الفكرة المسْتَلهَمة جيدة، لكن تفعيلها على الأرض جاء متعجلا هزيلا مبهرجا مبتذلا[44].

إن مسألة العودة إلى الجذور، جذورِنا، في الموسيقى، تعيد إلى الأذهان ما سفح من أحبار على الورق في مسـألة الأصالة والمعاصرة. فقد أفاق العرب بعد سُباتهم الطويل، وتشرذمهـم سياسـيا، وضعفهم اقتصاديـا، وتأخرهم تكنولوجيا، لـكي يلحقوا بالركب الحضاري، ولكنهم فعلوا ذلك بعد تأخر وتقاعس، باسـتعجال وحرق مراحل لم يعرفوا التخطيط لها. تقتضي الصحوة موسيقيا العودة إلى الجذور والأصول لا نبذها. التجربة

التركيــة في هــذا بليغة المثال والأثــر، فالأتراك الذين أخذوا بأسـباب النماء والحضارة والعصرنة عادوا بزخم إلى تراثهم الموسـيقي العثـماني يعيدون إحياءه وعزفه وغناءه، وتسـجيله وطبعه على أسـطوانات، ونشره وإقامة حفلات ومهرجانات له، وتدريسه وتقديمه بعازفيه في أقطار الأرض، على رغم أن مرحلة إعلان الجمهورية في عشرينيات القرن الماضي حرمت سماع موسيقى العثمانيين وروجت للموسيقى الكلاسيكية.

تقتضي الندية الثقافية حوارا بين ثقافتين بعيدتين: الموسـيقى العربية والموسـيقى العالميـة[45]. والندية هنا ليسـت حربا ولا مفاضلة، بل أن يقدم كل منهما موسـيقاه الأصيلة التراثية إلى الآخر. لا يريد الغرب تزلفا من موسيقانا، لكن يريد موسيقى تفوح منها رائحة أرضها وإحساس شعبها.

إن النظـرة الدونية التي مازلنا ننظر بها إلى موسـيقانا تظهر ملامحها في تفاصيل العمليـة التعليميـة الموسـيقية في بلادنا: معاهـد وجامعات. تبدأ من كبَر الأقسـام المخصصة لتعليم الموسيقى الغربية وصغَر تلك، إن وجدت، المخصصة لتعليم الموسيقى العربيـة. ويتبـع الأحجام طبعا ما يناسـبها من موازنات تـصرف في أغلبها الأعم على تعليم وتعلم وترويج الموسـيقى الغربية. ويكفي أن نقارن جدول النشـاطات الفنية السـنوية لندرك التباين الكبير في العدد والعدة بين عروض الموسيقى الغربية وعروض الموسيقى العربية. والموسـيقيون الشرقيون عندنا يجأرون بالشكوى من قلة حفلاتهم وتـدني أتعابهم ومحدودية حفلاتهم، ويطالبون بـأن يكون لهم ما هو كائن لنظرائهم عازفي الموسيقى الغربية.

واللافـت أن البحاثة الغربيين هم الذين نصحوا بعض الموسـيقيين العرب النابهين موسيقيا وفكريا بأن يهتموا بتراثهم الموسيقي، بجمعه وعزفه ونشره والتعمق فيه بدلا من الانجراف في التغريب والتغرب بهدف التقرب من الأوروبيين. إن التقليل من قيمة ما نملك من تراث موسـيقي، إما بسـبب جهلنا إياه، وإما بقصـد المعاصرة والحداثة، جعلنـا ننظر إلى التراث الموسـيقي حـصرا على أنه متخلف رتيب غـير قابل للتطوير. إن النظر إلى مسـألة الارتجال المقامي في موسـيقانا كفيلة بأن تقلب مفاهيم الدونية الموسيقية الفنية كلها. كان لزاما على كثيرين منا أن يتعرفوا على ثقافة الآخر والاحتكاك بالآخر ومحاورته، لندرك أن التزلف الفني لا يزيدنا إلا صَغارا، وأن الأصلح هو العودة إلى الأصول والبناء عليها ومنها.

12

# نظرة في تشكيل فرق الموسيقى العربية

«يقتضي البحث عن الأصالة الموسيقية وتقديمها إلى جمهورها من أهلها ومن غير أهلها، أن يقدم الموسيقيون مادة رصينة على آلات تراثية يحرصون فيها على عرض تفاصيل الفعل الموسيقي الغنائي بلا تحريف أو تجميل أو تزييف»

درجت الفرق الموسيقية العربية منذ مطلع القرن العشرين، وتحديدا مع مقدم السينما الاستعراضية، على اعتماد الزي الأوروبي: السموكينغ والبابيون الأسود[1]. كما درجت الفرق الفولكلورية الشعبية على اعتماد الزي الشعبي المحلي لكل بلد من البلدان العربية أو لكل منطقة من المناطق على مستوى القطر العربي الواحد. أول من تبنى هذا المصريون، أصحاب السبق في الفرق الاستعراضية والشعبية، وحذت سورية والبلدان العربية الأخرى حذوها. اعتمدت فرق الدراويش التركية زي المتصوفة الطويل الأبيض المسربل والطربوش اللباد الطويل أيضا، في حين اعتمد الموسيقيون الهنود زيّهم الهندي الشعبي، وحدهم الإيرانيون ترددوا في اعتماد زيّ خاص بموسيقاهم.

اعتمـدت فرقـة الجالغي[2] للمقـام العراقي الـزي المديني التقليـدي التاريخي البغـدادي الحضري، في حين اعتمدت فرقة ريفي الدشداشـة البيضاء زيا مع الكوفية والعقـال. فرقة عبد الحليم نويرة للموسـيقى العربية في مصر اعتمدت الزي المديني القاهري الأوروبي (طقم أسود وقميص أبيض وربطة عنق أو بابيون أسود). فرقة أمية السورية للفنون الشعبية اعتمدت في أوج مجدها الزي العربي التاريخي: زي ألف ليلة وليلة، ما يبرر رقص السماح المصاحب لبعض وصلات غناء الفرقة وعزفها. ومازال الباب مفتوحا على مصراعيه أمام اجتهادات الفرق الشـابة الجديدة وما تتفتق عنه أذهانهم ومخيلاتهـم في اختيـار أزياء يطلعون عـلى الناس بها ما بين التقليـدي جدا، كالطقم الأسود والقميص الأبيض والبابيون الأسود، مرورا بالقمصان الملونة والمزركشة، والأزياء الشـعبية المحلية، وانتهاء بأزياء تُصمم خصيصا لفرقة من وحي ما تعزف وما تريد أن تقدم نفسها به لمستمعيها.

اعتمـدت الفرق في عزفها وغنائها أسـلوبا متدرجا في العزف والغناء من الجَهوري إلى الخافت وبالعكس أي بالاصطلاح الموسـيقي الغربي (Fortissimo-Pianissimo). ونحن باسـتخدامنا هذين المصطلحين لا نعني أن هذه التقنية مأخوذة عن الموسيقى العالمية[3]، بل اسـتخدمناهما لشـيوع دلالاتهما ووضوحهما. وأسلوب الغناء والعزف هـذا معروف عند الأتراك، وقـد أدخله إلى العراق الشريف محيي الدين حيدر، وهي بضاعة العراقيين أصلا، نسوها بسبب القطيعة الثقافية التاريخية.

هذا الأسـلوب الذي ابتدعه إبراهيم وإسـحق الموصلي أرجعـه محيي الدين إلى أصحابـه عن طريق من تتلمذوا عليه في بغداد[4]. وقد شـاع هذا الأسـلوب المتدرج من الخافت إلى الجَهْـوَري وبالعكس عند العازفين وعند جوقات الغناء الجماعي على السـواء. في حين اعتمد المصري عبدالحليم نويـرة (1916 - 1980)[5] في قيادته لفرقة وجوقـة الموسـيقى العربية اعتمادا كبيرا على هذا الأسـلوب في غناء الموشـح والدور والطقطوقة الشعبية أيضا، وهو أسلوب شديد الشبه بأسلوب الأتراك.

إن دراسـة التنفيـذ الديناميكي هـذا (الانتقال من الخافـت إلى الجهوري كلما اقتضت حاجة العمل ورؤيته ذلك) لا يمكن أن تكون دراسـة دقيقة إذا ما قصرناها على تحليل ما لدينا من تسجيلات: أسطوانات وأشرطة بأنواعها. صحيح إن تسجيلات كهـذه تعطينـا فكرة عن اسـتخدام هذا الأسـلوب في الأداء، كما تنـم عنه بوضوح

تسجيلات فرقة الموسيقى العربية التي يقودها عبد الحليم نويرة، غير أن قصر دراستنا على تسجيل الأسطوانة وحده لن يكون دقيق النتائج وأمينا كل الأمانة لتوثيق هذه التقنية، والسبب في ذلك برأينا أن التسجيل الأول يخضع لعمليات تقنية ترفع الخفيض أحيانا وتخفض القوي الجهوري لتبقى الحدود الدنيا والعليا لطيف التسجيل مقبولة للطبع على أسطوانات أو أشرطة استعدادا لتسويقها. إن دراسة متقصية كهذه يجب أن تحدث مباشرة عبر قياس مؤشرات لواقط الميكروفونات مباشرة في أثناء التسجيل أو في أثناء الحفل، عندها فقط نستطيع تحديد الطيف الممتد من الخفيض إلى الجهوري بدقة.

إذن، ظهر هذا الأسلوب[6] واقتصر على الفرق التي شكّلها منير بشير وجاب بها البلاد للتعريف بموسيقى بلاده، وفرقة عبد الحليم نويرة، والفرق التركية التراثية (العصمنلية). بعد ذلك ظهرت فرق عديدة تابعة للمعاهد العليا للموسيقى استخدم بعضها هذا الأسلوب، وطوّر بعضها الآخر أساليب أخرى تنحو منحى ما هو معروف من أساليب في الموسيقى العالمية من كتابة موسّعة للوتريات: كمان1، كمان2، ڤيولا، تشيللو على أربعة أسطر متوازية، وكتابة أسطر أخرى مختلفة للآلات: العود والقانون والناي. وهي محاولات طيبة غير أنها ظلت محدودة الانتشار والقبول[7].

بفضل تعليم محيي الدين حيدر[8] ظهرت ظاهرة الصوت المدرّب؛ الصوت الذي لا يعتمد على حلاوته وموهبته وقماشته التي تميّزه، بل الصوت الذي فضلا عما أبنّا يتدرب تدريبا صحيحا لتجويد أدواته وأدائه، تدريبا لذاته ليس فيه حفظ أعمال أو ترديد مقاطع بل تدريبات متدرجة في دقتها وصعوبتها هدفها صقل الصوت وتوسيع قدراته[9] وخضوعه لتحكم صاحبه وإجادة استخدام مفرداته ونقاط القوة فيه وإخفاء ما فيه من عيوب إن وُجدت. نقل تلامذة محيي الدين هذا التعليم عنه وطبقوه فيما شكلوه أو أشرفوا عليه من جوقات وغناء[10].

ومن أشهر الفرق الموسيقية التي تشكلت في مصر خلال النصف الثاني من القرن العشرين الفرقة الماسية التي شكّلها عبدالحليم حافظ وقادها أحمد فؤاد حسن[11]. وكان عبدالحليم قد شكلها لترافقه في حفلاته. ولم تقتصر «الماسية» على أعمال وحفلات عبدالحليم حافظ وحده، بل كانت ترافق بعض المطربين أمثال صباح ووردة حين يسمح برنامج عبدالحليم حافظ بذلك، إذ كانت له الأولوية في حجز الفرقة

التي رافقته ردحا طويلا من الزمن في حفلاته وتسجيلاتها الحية، خصوصا في مرحلة أغنياته الطويلة.

يقتضي البحث عن الأصالة الموسيقية وتقديمها إلى جمهورها، من أهلها ومن غير أهلها، أن يقدم الموسيقيون مادة رصينة على آلات تراثية يحرصون فيها على عرض تفاصيل الفعل الموسيقي الغنائي من دون تحريف أو تجميل أو تزييف. عندها يصبح لكل شيء وقعه من موسيقى وغناء وخارجهما، إذ تصبح جِلسة العازفين ولباسهم وطريقة تعاملهم بعضهم مع بعض على المسرح وطريقة دخولهم إليه وخروجهم منه وتحيتهم للجمهور، هذه التفاصيل كلّها إذا ما أحسن اختيارها والبحث عنها ومعرفتها تجعل من طقس استماع الموسيقى التراثية حدثا ثقافيا بامتياز، الموسيقى أحد عناصره. ربَّ قائل إن هذه التفاصيل تعني المستمع الأوروبي أكثر مما تعنينا نحن، فنقول بأن المستمع الأوروبي يستمع إلى موسيقانا من باب التثاقف: وهي عملية أخذ وعطاء، ومن حقنا نحن، قبل الآخر، أن نقدم ما لدينا بعد التحقق من أصوله وأصالته. والتفاصيل غير الموسيقية التي أسلفنا ذكرها جزء لا يتجزأ من الموسيقى ذاتها، تخدم طقس الاستماع والإمتاع. لم يخرج الهنود عن هذا، ومثالنا حفلات رافي شنكر يعزف على سيتاره في أرجاء أوروبا وأمريكا، كما لم يخرج الفرس عندما يقدمون موسيقاهم التراثية عن هذا. وقد برع الترك في المضمون والتفاصيل[12]، بينما أسففنا نحن في هذا كل الإسفاف، إذ إن غياب البحث عن الأصول أخرج لنا الفرق التراثية والشعبية بألبسة وألوان مذهّبة ومفضّضة ومزركشة وملوّنة بألوان الطواويس، قدمناها كلها على أنها من التراث وليس للتراث فيها شيء، بل هي من فعل الخيال الذي يسعى إلى الإبهار من دون معرفة أو تحقق. وكان الأصح لو أن بحثا جرى عن أنماط اللباس الذي كان معروفا في فترة من الفترات نقدم موسيقاها وغناءها ورقصها ونلتزم بها حرفيا[13].

والفرق العربية التراثية الحديثة، المشكّلة من عازفين ومنشدين ومغنين تلقوا تأهيلا أكاديميا، تبدو اليوم لناظرها وسامعها باردة جامدة خصوصا عندما تعزف وتغني ألحانا دارجة شائعة على ألسنة العامة. قد يبدو شكل العرض، بهدوئه ورصانته ودقته والتزامه بالتفاصيل الصغيرة الكثيرة التي أسلفنا ذكرها، تُضاف إليها إضاءة مدروسة للمكان، وخرج صوتي يعتمد في الأغلب الأعم على الرجع الصوتي الطبيعي المدروس للمسارح الحديثة، فلا ميكروفون ولا تضخيم صوت بل صوت

الآلات الطبيعـي، والصوت البشري الطبيعي، قد يبدو مقيدا. هذه الصورة الذهنية المترسـخة المترافقة مع سماع الأعمال الشـعبية والتراثية المعروفة تعاني كبتا وضيقا عندما تسـمع ضمن الإطار الجغرافي التقني الحديث الذي يتطلب رصانة في العزف والغناء ورصانة في التلقي.

إن مـا يثير الانتباه في حفلات الفرق الموسـيقية العربية هـو غابة الميكروفونات المزروعة أمام كل آلة من الآلات الموسـيقية، ما عدا تلك التي تُوصل مباشرة بالكهرباء والمضخـمات الخاصة بهـا، لتصدر في مجموعها أصواتا شـديدة الخـرج تصمّ الآذان، غـير موزّنة عموما وغير أمينة لأصوات الآلات التي تضخمها بسـبب غياب حرفية من يعملون على هذه الأجهزة، فتسـمع الآلات حادة كلّها، فيها صدى يضيّع على السامع مبتدأ الجملة الموسيقية ومنتهاها، وهذه آفة ابتليت بها موسيقانا وحفلاتنا[14]. وشكّلنا ذوقا عاما فاسدا ومرجعية خاطئة، إذا حاول أحدهم تصويبها أو تصحيح أدائها اشتكى الجمهور ومعه الموسيقيون أنفسهم والمطرب على رأسهم من أن الصوت ضعيف.

إن غياب التقاليد عموما في الشأن الثقافي الموسيقي، أو ما اصطلحنا عليه بالقطيعة الثقافية، اقتضت أن يتسـوّد الغث من الفن على السمين. فما نسميها موسيقى تراثية جمهورهـا قليل قياسـا إلى جمهور أغنية المنوعـات. ولا يغامر اليـوم منتج في إنتاج أسطوانة موسيقى تراثية لأن سوقها ضعيفة جدا وراغبها نخبوي[15].

إن أسلوب التقاسـيم الذي يحبه الجمهور العربي عادة ويألف سماعه ويُطرب له هو أسلوب القفلة التي تندرج ضمن ما يصنّف بالطرب الغريزي. وهو الأسلوب الذي برع فيه فريد الأطرش عوادا، وبنى سـمعته وشـهرته عليه عند الجمهور العربي، وهو أسـلوب قريب من أسلوب عمر نقشـبندي الدمشقي. أما أسـلوب عزف منير بشير، الأسـلوب العراقي-التركي، فهـو يحتاج إلى متلق من نوع آخر، مسـتمع هو أقرب إلى المسـتمع الأوروبي[16] منه إلى المسـتمع العربي، ولو أن الآلة والمقام المستخدمين عند منير بشـير شرقيان. الأمر نفسـه ينسحب على عزف جميل بشير لكن بدرجة أقل، كما ينسـحب بدرجة أقل على جميل نفسه أسلوب اليمني جميل غانم (؟ - 1990) لقربه من المدرسة المصرية في العزف.رغم تتلمذه على مدرسة بغداد.

إن مسـألة مقارنة أسـاليب كبار العوادة من المصريين: محمد القصبجي، ورياض السـنباطي، ومحمد عبد الوهاب، وفريد الأطرش، ومن السـوريين: عمر نقشـبندي،

وعزيــز غنام، ومن العراقيين: جميل ومنير بشــير، وســلمان شــكر ومن بعدهم نصير شــمّة، وعمر بشــير، تُظهر التباين بين أســاليب المدارس المصرية والشامية والعراقية. والمدرســتان التونســية والمغربية تندرجان ضمن إطار المدرسة المصرية[17]. وربما لهذا السبب الكامن مازال المتلقي العربي العادي يرى في فريد الأطرش سيد العوادة، ويجد صعوبة في تلقي عزف منير بشير وتمثله.

جمعــت حفـلات العزف المنفــرد على العــود، التي كانــت تنظــم في أوروبا في ســبعينيات القرن الماضي، خليطا من المستمعين الأوروبيين والعرب المهاجرين والطلبة العرب الذين يدرســون في جامعات أوروبا والســلك الديبلوماسي العربي. هذا الخليط كان يســتمع بطريقتين مختلفتــين: الطريقة العربية التي تُطلق عبارات الاستحســان والتطييــب وعبارات آه عنــد كل قفلة أو انتقال مقامي، تجابههــا الطريقة الأوروبية بنظرة مستنكرة وبسبابة تقطع الشفتين لقول «صه»: هدوء. وعند الانتقال إلى شاهد لحنــي فولكلوري بعد الارتجالات يتابع المســتمع العربي بصفقة إيقاعية يســتهجنها الأوروبي ويطلــب الصمت.. هــذه الظاهرة المزدوجة في الاســتماع دليل على اختلاف تقاليد مجالسة الموسيقيين وحضور الحفلات بين أهل الشرق وأهل الغرب.

إن نظــرة تاريخية متفحصة لوضــع عازف العود التركي الشريــف محيي الدين حيــدر، صاحب التجديد في مدرســة بغداد، تجعلنا نفكــر في أمرين اثنين: أولهما أن حيدر جاء متأخرا جدا بالنســبة إلى الأتراك، بعــد زوال عهد الإمبراطورية العثمانية، وثانيهــما أنه جاء مبكرا جدا إلى بغداد، في وقت لم تكن الأذواق الموســيقية والرؤى فيهــا قد تبلورت لتنحو هذا المنحى الراقي في العزف على العود. فســليل العثمانيين حمل إلى العراق أســلوبا بلاطيا أرســتقراطيا رفيع الــذوق والصنعة، في الوقت الذي كان فيه العراق في نهاية النصف الأول من القرن العشرين شــأنه شــأن بقية البلدان العربيــة مهبة للتخبط والفوضى السياســية والفكرية وعدم وضــوح مفهوم الهوية الثقافية والفنية وغيابها موسيقيا.

وفي الوقت الذي يتصدر العود في العالم العربي التخوت، ويقابله الطنبور في المكانة عند الأتراك، تتسوّد الزورنا والطبل الكبيرة فرق الآلات الشعبية الريفية التي نجدها في أرياف المغرب وصولا إلى أرياف سورية مرورا برقعة جغرافية واسعة.

13

# هل يعرف أهل السماع ثقافة الاستماع؟

يحب الغرب صمتا ويحب الشرق تهليلا، وينسحب هذا على كل شيء، وبخاصة على الموسيقى. ففي الوقت الذي يصغي فيه الأوروبي للموسيقى إصغاء كاملا، يهلل العربي المنتشي طربا لكل وقفة تقسيم ونهاية مقطع غناء مما اصطلح على تسميتها بالقفلات والتي تستدعي: «آه، يا سلام، الله، كمان، من الأول، أعد، طيّب، عَظَمة على عَظَمة، اجرحني..» عبارات استحسان لا تنتهي تصدر عن الحضور كلما أبدع موسيقي أو مغن. وإذا كان الأمر ينقسم إلى ما اصطُلح على تسميته بالطرب الغريزي والطرب العقلي والنفسي، فإن ما يحرك الجمهور عندنا عموما هو الطرب الغريزي الملتصق بالقفلات الحرّاقة، وليس بالطرب العقلي الذي يقفل قفلات يستحسنها العارفون في سرّهم.

«يذكر لنا التاريخ أن عزة الميلاد كانت تطلب من حضورها الصمت والإصغاء، ومن يشذ منهم عن حُسن الإصغاء والصمت كان يضرب بعصا على رأسه»

في سنة 1957 قدّم عازف الطنبور التركي مسعود جميل أمسية موسيقية في بغداد عزف فيها معه الأخوان جميل ومنير بشير على عوديهما. وقد سبق لجميل ولمنير بشير[1] أن عزفا في أمسية في فندق سيلكت Select في بغداد سنة 1952. وما يهمنا هنا من ذكر هذه المعلومة أن العراق قد شهد ظاهرة العازف الشرقي المنفرد الذي لا تصاحبه فرقة ولا مطرب. غير أن ما ينقصنا معرفته هنا ويهمنا هو سلوك الجمهور المستمع.

ظاهرة الاستماع لعازف عود منفرد في أوروبا كان قد مهد لها استماع الأوروبيين لعازفين هنود وإيرانيين قد سبقوا نظراءهم العرب في اعتلاء مسارح أوروبا. بيد أن الإصغاء الكلي للعزف ربما بدا للعازف الشرقي مربكا، إن لم يكن أحيانا محبطا، لتعوده عموما على ظاهرة الاستحسان والتفاعل مع الجمهور. غالبا ما يجيد العازف كلما تلقى تهليلا أو استحسانا من مستمعيه، فتدفعه الآهات إلى الصولات والجولات في خفايا آلته يستخرج منها ومن مخيلته اللحنية أحسن ما فيهما، ومن التفرعات المقامية أعمق معارفه.

ولا ينفرد العرب في ظاهرة سوء الاستماع، إذ يشاركهم فيها الشرقيون عموما كالهنود وغيرهم من أهل الشرق. ويخطئ من يظن أن هذه الظاهرة غريبة على أوروبا، إذ إن أوروبا عرفت ظاهرة الفوضى في المسارح في القرن السابع عشر. وأبلغ مثال على ما نذكر حالة الهرج والمرج التي كانت تشهدها عروض دار أوبرا ڤينيسيا (البندقية) في ذلك الوقت، إذ كان الناس يؤمون المسارح مصطحبين معهم مأكلهم ومشربهم جماعات ليتسامروا ويتسلّوا في أثناء استماعهم للموسيقى والغناء.

والسؤال الذي يمكن أن يطرح نفسه في هذا المقام: هل تضمنت أدبيات الموسيقى العربية القديمة شيئا يتصل بحسن سماع الموسيقى والغناء؟ لعل ذاكرتنا الجمعية تنجدنا في عجالة بجواب عن تساؤلنا. الثابت أن ما رُوي لنا وجُمع يتضمن في سياقنا هذا نوعين اثنين من الاستماع: أولهما إصغاء وتأمل، وثانيهما قصفٌ ولهوٌ ومجون وصراخ وآهات.

يذكر لنا التاريخ أن عزة الميلاد[2] كانت تطلب من حضورها الصمت والإصغاء، ومن يشذّ منهم عن حسن الإصغاء والصمت كان يُضرب بعصا على رأسه. وهذا يعني أن أهل الصنعة من العرب لم ينتبهوا إلى حسن الاستماع بل فرضوه فرضا،

وهم بهذا أسبق من الأوروبيين زمنيا. ويبدو أن محمد بن عائشة[3] كان له في هذا ما كان لعزّة.

غير أنّ مسلك عزّة الميلاد ومحمد بن عائشة حيال تقييد جمهور كل منهما بالصمت والاستماع استثناء لا يصلح جوابا عما استهللنا به حديثنا، إذ إن الأغلب الأعمّ مما ورد في أخبار الأغاني وغيرها يؤكد سلوك الطرب الغريزي الذي يُخرج السامعين عن أطوارهم فيأتون أفعالا فيها شطط[4].

ظاهرة الطرب الغريزي متأصلّةٌ فينا متجذرة إذن لم تأتِ مع المحدثين من المغنين أمثال: سلامة حجازي وعبده الحامولي وألمظ وساكنة وغيرهم. وهذه الظاهرة هي الأعم قياسا إلى ما جاءت به عزّة ومن بعدها محمد بن عائشة. ولا ندّعي هنا حصرنا ظاهرة حسن الاستماع في التاريخ بهذين الاسمين، إذ إن مطلبا كهذا لا يمكن أن يكون قد غاب عن شيوخ صنعة الغناء والتلحين، وإن لم يكونوا قد أفصحوا عنه صراحة كما فعل ابن عائشة وعزّة. ثم إن مطلبا كهذا قد يكون مسموعا متاحا في جلسة فيها علية القوم، أو يحضرها خليفة بمسلك يزيد الثاني أو الوليد.

الطرب إذن صانع الفوضى. فقصص القرنين السابع والثامن الميلاديين لم تنتهِ عند هذا التاريخ ولم تبدأ به أصلا، فمازال الطرب لصيقا بالغناء، ومازال من يغني يسمّى مطربا وإن كان لا يملك شيئا من مقومات الصوت المطرب[5].

نجد عند الحسن الكاتب، في كتابه «كمال أدب الغناء» من القرن الحادي عشر شيئا يتصل بحسن الاستماع. وهو عموما لا يعترض، في مفهوم حسن الاستماع عنده، على عبارات الاستحسان والتطييب والتشجيع ولا حتى على التصفيق في أثناء الأداء، بل يعارض أولئك الذين يتدخلون في غير موضع، يدللون على جهلهم لما يسمعون. ويرى الكاتب أن الاستحسان والتطييب في موضعه من شأنه أن يحفّز المطرب على الإجادة.

قد يأتي حسن الاستماع عند الفرد عفويا مقرونا بحب المعرفة والاطلاع والاستماع المطلق الذي يدفع بصاحبه لأن يكون آذانا صاغية كلّه لتلقف الموسيقى والتلذذ بما تحدثه في النفس. والتعبير العربي «كلّي آذان صاغيةٌ» الذي يعني الإصغاء التام لمحدثك هو أن يتحول المرء بكليته إلى أذن تحسن الإصغاء ولا تفوت من الحديث شيئا. وحسن الإصغاء إلى الموسيقى هو ألا نفوّت من تفاصيل ما نستمع منها شيئا.

لا يخلو مجتمع أينما كان من «سمّيعة» يحسنون الاستماع إلى الموسيقى ويتذوقونها. غير أن وجودهم في مجتمع من المجتمعات لا يرفع ذائقة المجتمع العامة، اللهم إلا من يخالطهم ويتعلم منهم. وحتى لو حصل ذلك ولو بدائرة ضيقة جدا، فإن هذا لا يؤسس لذائقة مجتمعية معمّمة ولا يعدو أن يؤسس سوى حلقة من حوله. وهذا يوصلنا إلى أن تأسيس الذائقة وتعميمها شأن من شؤون التربية العامة التي تضطلع بمسؤوليتها المؤسسات التعليمية والثقافية وتدعمها وسائل الإعلام المتنوّرة. إن فساد ذوق أمة أخطر عليها من أعدائها على المدى الطويل، لأن فساد الذوق يفسد على صاحبه عيشه وعيش غيره، والأمة فاسدة الذوق تُعرف من سكنها وملبسها ومأكلها وسلوكها في الحياة العامة والخاصة.. وفساد أذواق العامة يستقطب الفاسدين من أهل الفن، فترى الناس يرفعون من شأن إمّعات عادمي الكفاءة والموهبة ويرون نتاجاتهم الرديئة فنا عظيما.. حالة كهذه لا تنفع فيها قوانين ولا مراسيم، بل التربية الموسيقية والفنية وحدها كفيلة برفع الذائقة وتهذيبها لتدافع عن نفسها ضد المرذول. في مثل هذه الظروف تظهر المواهب الحقيقية، فالجمهور المثقف فنيا، العارف المهذب ذوقيا، يبتدع لنفسه فنانين حقيقيين. العارف يستدعي العارف، والجاهل يبحث عن نظيره.

علينا ألّا نظن أن مثل هذه الظواهر التي تكلمنا عنها مقصورة على مجتمعاتنا العربية، بل عانت منها أيضا مجتمعات شرقية أخرى. ولنلاحظ أننا لم نتكلم هنا عن الغرب وعن تجاربه التربوية الفنية المؤسساتية والاجتماعية. وقولنا مجتمعات شرقية يجعلنا ببساطة نخرج من دائرة العروبة لنوسّع المقارنة شرقا باتجاه إيران والهند، وشمالا باتجاه تركيا، وهي شعوب نتشارك معها في خصائص فنية ونختلف معها في جزئيات. المهم أن نقول إن بلدانا كالبلدان التي ذكرناها عاشت تسوّد أغنيات المنوعات وتغريبها وانحدار المستوى الموسيقي الثقافي وتغييب الموسيقى التراثية. باختصار عانت وتعاني مما عانيناه منه نحن ونعانيه، غير أنها وجدت لها طريقا تجمع فيه تراثها وتعتني به وتعرّف به وتنشره، وقد نجحت تركيا في هذا إلى حد بعيد، ومعها إيران[6] والهند، بإحداث مؤسسات اضطلعت بمهمة جمع تراثها الموسيقي وتحليله والتعريف به ونشره.

كانت أحلام الشباب من البحاثة العرب في ميدان الموسيقى عِراضا بالتسمية والدلالة. وهم شكلوا فرادى[7] ثلة درست في الجامعات الأوروبية الغربية والشرقية

وتأهلـوا تأهيلا عاليـا ضَمِنَ لهم في الأقل تمكنا من أدواتهـم البحثية، ونعني هنا أصـول البحث العلمي وطرائقه ومناهجه. ما يعنينـا هنا من كل هذا أن باحثين عربا من جنسـيات قُطرية مختلفـة تأهلوا في الجامعـات الأوروبية وكان معوّلا عليهـم في تطوير آليات البحث العلمي الموسـيقي في بلادهـم، أو في الأقل إفادة بلادهم لتغيير الواقع الموسيقي، من الناحيتين التربوية التعليمية والبحثية التراثية. ومـا حصل على الأقل مـع الرعيل الأول منهـم أن الأحلام العـراض الطوال التي رحلوا بها تلاشت جزئيا أو كليا عندما عادوا إلى بلادهم ليكتشفوا واقعا[8] جعلهم يتخلفون عن كل شيء. وظلت دراسـة الموسـيقى العربية ردحا طويلا من الزمن حبيسة الجامعات الأوروبية[9].

ولـو دقّقنا في المشروعين اللذين تقدم بهما منير بشـير لوجدنـا أن الأول يؤكد تطوير ثقافة شـعبية، في حين يؤكد المشروع الثاني تحديد هوية الثقافة الموسـيقية والعلائق التي يمكن أن تقيمها مع وسائل الإعلام المختلفة للتعريف بها والترويج لها. وقد أكد هوية العروض الموسـيقية الحية على المسارح لتعريف الجمهور بها داخل البـلاد وخارجها. وقد أدرك منير بشـير وقتها ارتباط الصحافة والعروض الموسـيقية والفنية عموما بالسياسـة التي تمسك بحبل صرّة المال في بلادنا، فالجمهور لم ينضج بعـد كفايـة ليدرك أن من واجبه أن يسـهم مـن جيبه في تمويل الفـن، ومادامت المجانية لاتزال عملة رائجة[10] فعلى الدولة أن تنفق على الحركة الفنية الموسـيقية من المال العام.

كيف فسـدت الحياة الموسـيقية ومعها ذوقنا الموسـيقي العام؟ سؤال لطالما سـمعناه وسـألناه وفكرنا فيه وحاولنا الإجابة عنه وتلمّس أسـبابه والسـعي إلى تصحيـح واقعه، أو في الأقـل تبيان الطريق لتعديل هذا الواقع الذي يشـتكي منه الجميـع ويتقبلونه على أنه من الأقدار السـوداء التي اعتدنا تحملها والصبر عليها ثم قبولها بتسليم.

كيف ترسـخت هـذه القطيعة الثقافية الموسـيقية بين النـاس؟ وهنا لا أتكلم عـن جغرافيا عربية بعينها بل أتكلم عن ظاهـرة ضربت الشرق كله عربه وعجمه بهوامش ومسـتويات متباينة عدّلـت أوضاعها بعض المحاولات الجـادة من أفراد ومؤسسـات وحكومات، أشرنا إلى أن جيراننا في الـشرق: الفرس تنبهوا إلى ذلك، غير

أن ظروفهم السياسية المرتبطة بالدين لا تُعينهم كثيرا على الانخراط في عملية رد الاعتبار لموسيقاهم التراثية الثرية. وعلى هذا فنجاحهم في حفظها والترويج لها محصور في قنوات وحلقات ضيقة. وحدهم الترك، (وإلى حد ما الهنود) استطاعوا أن يردوا الاعتبار لموسيقاهم التي يسمونها «عصمنلي» بعد أن أُجبروا لعقود خلت، في عهد مصطفى كمال (أتاتورك)، على التخلي عنها كليا والالتفات إلى الموسيقى الكلاسيكية العالمية عنوان التحضر والتقدم والرقي في رأيه.

السكوت، الذي تعلمنا أنه من ذهب، يبقى في تلقي الموسيقى وتمثلها من ذهب. والأفكار التي سقناها هنا حول قواعد السلوك الحسن في الاستماع الفردي، واستعراضنا التاريخي بذكرنا عزّة الميلاد ومحمد بن عائشة قديما، ومنير بشير في سبعينيات القرن الماضي، لم تكن سوى للتدليل على أن حسن الاستماع كان مفهوما معروفا مطلوبا لذاته من المطرب والسامع، ومن العازف المنفرد والجمهور على حد سواء. هذا وإن كانت ظاهرة الصمت في ظلمة القاعات الحديثة تقليدا فرضته هيبة المكان ومحاكاة العارفين، وترسخت شيئا فشيئا، وإن لم تطل سوى قلّة متنوّرة.

يكاد السياق التعليمي التقليدي للموسيقى العربية يندثر، إن لم يكن قد اندثر في حاضرات العالم المعروفة به المشهورة بتقاليده. نقول إن الموسيقى العربية في سياقها هذا المحصور ضمن ثنائية: (معلم- مريد) تمثل مرحلة تأهيل وإبداع مستمرين، إذ إنها في سياقها التقليدي وليدة الحلقات الصغيرة: حلقات الأصدقاء والحلقات الدينية وخلّص السمّيعة. فالمريد الذي استمع لمعلمة فحفظ عنه وحاكاه وقلّده يجلس في خلوته يكرر ما حفظه ويعيده حتى يتقنه ومن ثم يجوّده ويصب فيه من روحه ويؤديه بذوقه وإحساسه. يتجلّى به وحده أولا، ثم يطلع به على خلّص أصدقائه يستمزج آراءهم فيما يسمعون. التأهيل يشغل المساحة الأولى من العملية ويتكفّل الإبداع بمساحتها الأخيرة. واتساع المساحة الثانية دليل على اشتداد عود المتعلم وخروجه من دائرة معلمه، وهي التي تبشّر بولادة فنان جديد[11].

لو تساءلنا من قبيل المعرفة: هل تختلف الموسيقى التي كانت تُعزف في البلاطات عما كان يُعزف أو يغنى عند العامة؟ فسيكون جوابنا بأن المقامات المستخدمة هي نفسها في البلاطات وفي مجالس العامة، غير أن الاختلاف ربما كَمُنَ في طريقة العرض من جلسة ومحيط ومجالسين، وطريقة استماع، ومستوى إتقان الأداء، إذ لا يمكن

أن يُقدم في البلاط فنٌ لم ينل حظه من التحضير خوفا واحتراما في آن معا. والسـؤال الثاني الذي يمكن أن نطرحه على أنفسـنا: مادام المقام هو نفسـه، فهل كان عازف عـود يرتجل على مقام من المقامات المعروفة بمثل ما يرتجله عازف من زماننا؟ وقد نجيب اسـتقرائيا بأن مزاج المقام المرتجل فيه يبقى نفسـه، غير أن الجمل اللحنية قـد تختلف من الناحية التركيبية عما كانت عليه في وقت بعيد مضى، فضلا عن أن الناحية التقنية قد تجعل كفة ارتجالين في مقام واحد بشـقة زمنية واسعة تميل إلى مصلحة الحديث بما استُنبط من تقنيات جديدة في عفق الأوتار وتركيبها على العود وفي طريقة إمسـاك الريشـة.. أشـياء كثيرة يمكن أن نضيفها هنا، لا نقول إن هناك اختلافا كبيرا بل جزئيات تُحدث فرقا غير أنها لا تحدث قطيعة مادام المزاج المقامي كما أبنّا يبقى في المجمل الأعم واحدا.

ولو اسـتحضرنا في هذا السـياق مثالا معروفا لقلنـا إن طريقة عزف الشريف محيـي الديـن حيدر على العود كما سـمعناها مـن تسـجيلاته[12] وطريقة عزف الأخوين جميل ومنير بشـير على الآلة نفسها تندرج كلها وفق تصانيف الموسيقات التقليدية[13]، ضمن ما يُطلق عليه موسيقى الفن التقليدي التي يعزفها الموسيقيون المحترفون أو الفنانون الأرسـتقراطيون ممن تلقوا تعليما موسيقيا رفيعا غير أنهم لم يحترفوا. ويمكن أن ندرج الشريف محيي الدين حيدر[14] مثالا رفيعا عنهم.

# 14

## تطور دوزان العود وتقسيم الديوان العربي وأبعاده الموسيقية

«أدخلت على العود تعديلات هي ثمرة تجارب شخصية لعازفين مجيدين متمرسين قصدوا من تعديلاتهم هذه استنطاق أعوادهم بأصوات جديدة، أو قصدوا منها توسيع مدى الآلة الصوتي».

إن العود المعروف حاليا، الأكثر شيوعا وانتشارا في الشرق، تُشدّ عليه خمسة أوتار مزدوجة تغطي ديوانين كاملين مطلوبين في أداء الموسيقى التراثية المقامية والشعبية على السواء. وقد تفتقت أذهان بعض الصنّاع عن مساعٍ عدة لتحسين صوت العود، غير أن المهارة الحالية في صنعه موجودة اليوم عند الأتراك تحديدا. كان من بين التحسينات التي أُدخلت على صناعة العود الحالي إضافة وتر سادس قرار (أعلى الأوتار)، وتعديل طريقة إدخال الزند في جسم العود، لتمكين العازف من عزف نغمات الجواب الحادة بدقة، وتوسيع مدى العود صوتيا. كما عُدِّلت فيه طريقة تثبيت الأوتار على نهاية وجه العود باتجاه قعر طاسة العود، ويسمّى عودا متحركا، وتكون الفرس فيه متحركة أيضا. إذ كانت الأوتار تُثبّت على مشط

ملصوق في نهاية وجه العود، وأصبحت اليوم تُشد من خلف نهاية طاسة العود. وكان عازف العود العراقي منير بشير أول من استخدم عودا تُثبّت فيه الأوتار بهذه الطريقة.

كانت التعديلات المتلاحقة التي أُدخلت على صناعة العود وليدة تساؤلات العازفين في بحثهم الدائم عن دقة خروج نغمات العود، وسهولة العزف عليه، وتوسيع مداه الصوتي. فلحلّ كل مشكلة من المشكلات كانت هناك محاولات وتجارب ووقت لتستقر الحلول ثم تُجوّد. وتراجعت الناحية الجمالية الفريدة في صنع العود إلى الصف الثاني، إذ يلجأ اليوم معظم العازفين إلى امتلاك أعواد لا تُزيّن قمراتُها (الكبيرة الوسطى، والصغيرتان الجانبيتان على وجه العود) بخشب محفور مفرّغ، أو بعظم، أو عاج. وإنما أصبحت فتحات الوسطى فيها بيضاوية والصغيرتان دائريتان أو بيضاويتان أيضا أحيانا. كان السعي دوما إلى تخفيف حِمل وجه العود ليصبح رنينه أوضح وصوته أعلى.

أربعة عشر قرنا ونيّف من الزمان والعود حاضر بالقول والفعل في أحاديث الموسيقى والغناء، وفي البحوث والمقالات النظرية التي دُبّجت فيه في فترات زمنية متلاحقة، كثرت في الماضي ثم اختفت، لتعاود الظهور بحثا وتنقيبا في بطون كتب الأولين من المنظرين[1]، ثم سعيا إلى البناء على ما سبق وتجويد أداء آلة تحمل هوية ثقافية موسيقية عربية.

## صناعة العود ودوزانه

شهدت صناعة العود، منذ أن ظهر في الكتابات حتى النماذج القديمة التي وصلتنا منه، تطورا متلاحقا بطيئا. فقد كان في أول عهده رباعي الأوتار: تفصل الأوتار بعضها عن بعض في دوزانها أربع نغمات، ويُعزف على زَنده بأصابع اليد اليسرى الأربع. ثم أصبح العود بخمسة أوتار: تفصل الأوتار بعضها عن بعض في دوزانها خمس نغمات. لكن العود بأوتاره الأربعة أو الخمسة يبقى عود الموسيقى والغناء عند العرب وعند أهل الشرق من عجم وترك، في شقّي الموسيقى والغناء: التراثي والشعبي، وهو مقامٌ لا تقوم مقامه أي آلة موسيقية أخرى. وإذا قلنا إن العربية هوية لسان العرب، فإن العود هو هوية موسيقاهم.

والعود، الآلة الوترية التي نعرفها، يُوصف على أنه عود زَنده قصير تمييزا له عن الأعـواد ذات الزَند الطويل. وعود الزَند القصير نجده عند الفرس والعرب والترك، في حين نجد أعواد الزَند الطويل بتسميات مختلفة، حسب المناطق والأقوام التي تعزف عليهـا: فنجد الطنبور[2] عند الأتـراك، والطنبورة عند الأكـراد والتركمان في العراق، والبزق عند رُحّل وغجر سورية ولبنان[3].

العود إذن آلة عماد أسـاس في الموسيقى الشرقية عموما، وفي الموسيقى العربية تحديدا. المتقدمون في صنعة الموسـيقى كانـوا يعتمدونه في شروحاتهم النظرية وفي تلاحينهم الآلة المرجع. وقد عُرفت تاريخيا أشكال متنوعة منه عند اليونان والفراعنة. وكان للفرس قديما عود بوترين اثنين يُسـمى الوتر العلوي: بَمّ، والسفلي: زير، فسّره العـرب بـ: قرار - جواب. وقـد أخذ العرب عن الفرس آلتهـم وأضافوا إليها وتَرين: مثنـى ومثلث، وجعلـوا الفروق الصوتية ما بين الأوتار مسـافة ربع الوتر كي تعادل نغمة الوتر الذي يليه مطلقا. وقد وضعوا على زَند العود أربع ربائط للأصابع الأربع، وسمّوا هذه الربائط: ربطة سبابة، ربطة وسطى، ربطة بنصر، ربطة خنصر[4]. وبقي العـود على هذه الحـال بأوتار حريرية حتى مقدم زريـاب، تلميذ الموصلي في زمن هارون الرشـيد، فأضاف تعديلات عليه فجعل قصعته بيضاوية الشـكل مصنّعة من أضلاع خشبية مرصوفة بعضها إلى جانب بعض، وأحدث في صدره فتحة كبيرة سمّاها قمرة، وثبّت في منتهى وجهه قطعة خشـبية مثقبة تُثبّت عليها أوتار العود الأربعة سـمّاها مربط، وأبدل بالأوتار الحريرية أوتارا صنعها من أمعاء الحَمَل، وثنّى الأوتار وأضاف وترا خامسا من أسفل الأوتار حادا، واستبدل بالريشة الخشبية ريشةَ نسر[5].

ولـو قارنّا بين العود الذي وصفه الفارابي (874-950م)، والعود الذي يُسـتخدم اليوم لوجدنا بينهما فرقا كبيرا في الشـكل والاصطلاح والتفصيل. إذ إن العود القديم يظهر كأنه قُدَّ من قطعة خشب واحدة لا أجزاء فيها مركّبة، من زَنده حتى قصعته، كما هو إلى اليوم مع العود اليماني المسمّى قنبوس أو طربي، في حين أن العود الحالي تُحفر قطعه من الخشب، ثم تُجمع بعضها مع بعض: زَند، ظهر، صدر. ولم يكن صدر العود القديم مفتوحا بقمرات كما هي حال العود الحالي.

تكون طريقة اسـتعمال الريشـة في الضرب بالعود على ثلاثة أشكال: البسيطة، ويضرب بها من الأعلى إلى الأسـفل على الوتر ↓↓↓↓ ، والمقلوبة ويضرب بها الوتر

صعودا وهبوطا بالريشة ↓↑↓↑ ، والمزركشة وتكون: ↓↑↓↓↓↑↓ ، وتكون أوتار العود مضبوطة على النحو التالي من الأعلى إلى الأسفل: الوتر الأول يكاه، الوتر الثاني عشيران، الوتر الثالث دوكاه، الوتر الرابع نوى، الوتر الخامس كردان.

أما العود الشـائع اليوم فهو عود بخمسـة أوتار مزدوجـة، وهو عموما العود الدمشـقي، وهو قريب من العـود المصري[6] - علما بأن العـود المصري التقليدي كان طويل الطاسة وبه قمرة واحدة فقط، وقد تغير شكله في الثلاثينيات بتأثير من الصناع الشوام- وقريب من العود الذي نراه حتى في المغرب، أي أنه أصبح الأنموذج الأكثر شيوعا وتعميما، عدا الفروقات الطفيفة.

تُعفق أوتار العود بأصابع اليد اليسرى وتضرب أوتاره بريشة، قصعته على شكل نصف إجاصة مشطورة من أعلاها إلى أسفلها. تُصنع قصعته من أرياش من الخشب تكـون عادة بلونين متباينين جماليا من خشـب الجوز. ويُصنَع وجههُ من خشـب أبيض بسـماكة 2 مم، تتوسـطه قمرة كبيرة دائرية وعلى جانبيها قمرتان صغيرتان دائريتان، مغطاةٌ كلها بعاج أو عظم مفرّغ محفور. يُسـمى زَند العود إبريق، وهو قصير أملس لا تُثبّت فيه حواجز معدنية (دساتين) كتلك التي تُثبّت على زَند الغيتار الطويل. تسمى مقدمة العود «أنف»، يتعامد معها مربط الملاوي[7] (المفاتيح) التي تشد عليها أوتار العود وبها يُدَوزَن. ويكون عدد الملاوي 9 أو اثنا عشر، وحتى أربعة عشر أحيانا، وذلك حسـب الأوتار المربوطة على العود إن كانت فردية أم مزدوجة. يبلغ طول وتر العود الدمشـقي 60 سـم، تثبت في مشط مثبت في وجه العود على مسـافة 10 سـم من قاعدة العود. الوتران الأول والثاني يكونان عادة مبرومين من الحرير، أما الأوتـار الباقية الثالث والرابع والخامس فتُصنـع من أمعاء الحيوان[8]. ويمكـن أن يكون الوتر السـادس المضاف مفردا وأحيانا مزدوجا، واسـتخدامه ليس شائعا عند جميع العازفين.

دَرَجَ أهل الشرق على تسمية أوتار العود من الأعلى إلى الأسفل، أي من القرار إلى الجواب. والعرف القديم هذا يعود إلى أكثر من عشرة قرون، كان فيها العود رباعي الأوتار، تفصل أوتاره الأربعة بعضها عن بعض أربع درجات موسيقية. وكانت أوتاره المشـدودة مفردة أو مزدوجة. وقد أضيـف وتر خامس في الجواب كي يغطي العود مسافة ديوانين اثنين، ثم أصبح يضاف إلى القرار بدلا من الجواب على مسافة ديوان

كامل بالنسبة إلى الوتر الرابع. وقد مكّن هذا التموضع للوتر الخامس عازفي العود من الرشّ، أو استخدام الوتر الخامس المزدوج القرار كعلامة حاملة مستمرة تُضبط على درجة الصول (نوى)؛ تقابل علامة النوى، التي يصدرها الوتر الرابع. ويستخدم معظم عازفي العود في بلادنا هذا الوتر مطلقا لإصدار النوى القرار الرخيم، ويعفقون الوتر الثاني المزدوج لا 1 (حسيني)، للحصول على العلامات الموسيقية بين (لا 1 ري 2): حسيني 1 ودوكاه 2. وكان الأقدمون الحريصون على استنطاق عود الأربعة أوتار ديوانين اثنين، يُضطرون إلى عفق الوتر على وجه العود. وهي الطريقة التي كان يلجأ إليها إسحق الموصلي في عزفه على العود الرباعي الأوتار، إذ كان الذوق الجمالي الموسيقي الشرقي خلال قرون عديدة مضت مرتكزا على إمكانية تغطية ديوانَين اثنين على العود القديم رباعي الأوتار.

وفيما يلي جدول يبيّن تطور دوزان [9] أوتار العود ابتداء مما أورده الفارابي (874-950م) في «كتاب الموسيقى الكبير» وحتى يومنا هذا في المشرق العربي.

| | وتر 4 | وتر 3 | وتر 2 | وتر 1 | |
|---|---|---|---|---|---|
| عود قديم بأربعة أوتار (قرون وسطى) | بم (صول) | مَثْلث (دو) | مثنى (فا) | زير | |
| عود قديم بأربعة أوتار (قرون وسطى) | صول | دو | فا | سي بيمول | |
| عود حالي بخمسة أوتار | صول | لا | ري | صول | دو |

ودوزان العود الحالي من الناحية النظرية هو من الأعلى إلى الأسفل: صول- لا- ري- صول- دو بأوتارٍ خمسة مزدوجة، وأصبحت تُسمى اليوم بأسماء العلامات الموسيقية العالمية، وفقدت تسمياتها المعروفة في أدبيات الكتب النظرية الموسيقية العربية القديمة. تغطي الأوتار الخمسة المزدوجة هذه بدوزانها الحالي ديوانين اثنين: من صول1 وحتى صول 3، ويكون دوزان العود عموما، إذا لم يعزف مع آلات

ثابتـة الدوزان، مضبوطا على طبقة مغني تينور، وليس على الطبقة المقيسـة عالميا (ديابازون). وهذا يفـترض أن يعزف العود ضمن تخت من الوتريات (قانون، بزق، كمان عربي)، يمكن أن يكون الدوزان فيما بينها متوافقا متجانسـا ليصاحب ويوافق صوتيـا مطربا تقليديا يغني الأعـمال القديمة. لكن الدوزان الحالي بجعل تسـمية الأوتـار بعلاماتها الغربية، مادامت أوتار العود تُشَـد عـلى مرجعية هذه العلامات المقيسـة، أفقدها شرعية تسـمياتها القديمة، إذ اختلفت المرجعية السمعية، ومعها المرجعية القياسـية للنغمة، التي كان يُسمى بها الوتر (نوى، حسيني، جهاركاه...). وصـارت طبقـة العود الحالي تُكتب عـلى مفتاح صول الغربي وأصبح ذلك مسـألة اتفاقيـة، وظلت المسـافات بين أوتار العود مطلقة، أربـع نغمات من القرار وحتى الجواب.

تُضبط الأوتار المشـدودة على الأعواد الحالية من الأعلى إلى الأسـفل، من القرار إلى الجواب، على النحو التالي:

| وتر مضاف<br>مزدوج مطلق:<br>قرار جهير<br>دوكاه (ري١) (*) | وتر1<br>يكاه<br>(صول١) | وتر2<br>عشيران<br>(لا1) | وتر3<br>دوكاه<br>(ري2) | وتر4<br>نوى<br>(صول2) | وتر5<br>كردان<br>(دو3) | وتر6 مضاف<br>حاد- جواب<br>جهار كاه (فا 3) |
|---|---|---|---|---|---|---|

وهو بيان تسـميات أوتار عود سباعي الأوتار نجده حاليا بين أيدي عازفي العود في المشرق العربي.

إن طريقة دوزان الآلات الوترية الشرقية (عود، قانون، بزق، طنبور، كمان عربي) وفـق صوت مغني تينور مازالت مسـتخدمة، إذا كان المغنـي غير قادر على تأدية النغمات بطبقاتها المقيّسة الغربية، شريطة ألا يكون من بين الآلات المصاحبة آلات ثابتة الـدوزان: (أكورديون، أورغ، نفخيات غربية...). أما إذا كان العواد يعزف على عـوده منفردا، فيمكنه حينها أن يجعل طبقة عوده على النحو الذي يريد خفضا أو رفعا، وهي مسألة ذوقية ولا تضير السامع في شيء.

(*) الأرقام المذكورة إلى جانب اسم العلامة الموسيقي تدل على الديوان (الأوكتاف).

ولو تساءلنا كيف كان الأقدمون يضبطون أوتار العود رباعي الأوتار لوجدنا أربعة أساليب تمتد زمنيا من العصر الوسيط حتى القرن الحادي عشر، نوردها في جدول كما يلي مضبوطة من الأعلى إلى الأسفل:

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | طريقة ضبط أوتار العود رباعي الأوتار القديمة | صول | دو | فا | سي بيمول | |
| 2 | طريقة ضبط أوتار العود رباعي الأوتار القديمة كما اقترحها الكندي[10] (801-874م) في القرن التاسع الميلادي | صول | ري | صول | دو | |
| 3 | طريقة ضبط أوتار العود رباعي الأوتار القديمة كما اقترحها الفارابي (874-950م) في القرن العاشر الميلادي | سي بيمول | ري | صول | دو | |
| 4 | طريقة ضبط أوتار العود رباعي الأوتار القديمة كما اقترحها ابن سينا (980-1037م) لعود بخمسة أوتار | لا | ري | صول | سي | مي |

نجد عند رودولف ديرلانجيه، في المجلدات الثلاثة الأولى من «الموسيقى العربية»، اعتماده الطريقة الأولى الواردة في الجدول في ضبط أوتار العود، وهي الطريقة القروسطية القديمة التي تعتمد ضبط الأوتار على النحو التالي من الأعلى إلى الأسفل: صول، دو، فا، سي بيمول. أما هنري فارمر [11] فيعتمد ضبط أوتار العود الرباعي الأوتار من الأعلى إلى الأسفل على النحو التالي: لا، ري، صول، دو[12].

ولو دقّقنا النظر في الجدول السابق لوجدنا أن الطرائق الأربع في ضبط أوتار العود رباعي الأوتار توافقت في بعض المواضع، واختلفت في مواضع أخرى كما نبينه هنا:

| الوتر | الطريقة القديمة | طريقة الكندي | طريقة الفارابي | طريقة ابن سينا |
|---|---|---|---|---|
| الأول | صول | صول | سي بيمول | لا |
| الثاني | دو | ري | ري | ري |
| الثالث | فا | صول | صول | صول |
| الرابع | سي بيمول | دو | دو | سي |
| الخامس | Ø(*) | Ø | Ø | مي |

(*) الرمز ø يعني مجموعة خالية، أي أن الوتر الخامس لم يكن موجودا في الطريقة القديمة ولا في طريقة الكندي ولا في طريقة الفارابي.

إن مسـألة توسـيع مدى العود صوتيا مسـألة قديمةٌ جديـدةٌ؛ كانت ومازالت الشـغل الشـاغل للعازفين المجيدين المبدعين، إذ كانوا على الدوام باحثين عن آفاق صوتيـة موسّـعة جديدة في عزفهـم على العـود. وكانت إضافة وتريـن مزدوجين أحدهـما في القرار وثانيهما في الجواب، على الأوتار الأربعة الأساسـية، أحد الحلول. غـير أن حلولا أخرى تفتّقت عنها أذهان المنظّريـن القدامى، إذ اقترح صفي الدين الأرموي (1216-1294م)، صاحـب «كتاب الأدوار»، في القرن الثالث عشر الميلادي، أن تُضبـط أوتـار العود الرباعي الأوتار بمسـافات صوتية خماسـية وليس رباعية، كما هو معتمد ومعروف، توسـيعا لمدى العـود صوتيا، مرتكزا في ذلك، من الناحية الرياضية والفيزيائية، على أن طول زَند العود يشكل نسبة 1/3 من طول الوتر، لأن هذه النسـبة تسمح بإصدار المسافة الخامسـة صوتيا إذا ما ضبطنا الأوتار الأربعة على مسافات خماسية.

هـذا وكان اللاذقي في «الرسـالة الفتحية» قد ذكر عودا قديمـا رباعي الأوتار، وعـودا آخر أكمل منه خماسي الأوتار[13]، وعـزا أبوّته إلى الفارابي (874-950م)[14]. وقد وصف الأرموي في «كتاب الأدوار» ما أسـماه عودا كاملا خماسي الأوتار يغطي مسـاحة ديوانين كاملين، تُضبط المسـافات الصوتية بين أوتاره الخمسـة على أربع نغمات. والوتر الخامـس المضاف كان قد اعتمده من قبله الفارابي في القرن العاشر الميلادي، أي قبل نحو ثلاثة قرون من مَقدِم صفي الدين الأرموي.

ذكر الباحث المصري سامي حافظ أن مصر قد عرفت في القرن التاسع عشر عودا سـباعي الأوتار عزا الباحث أبوته إلى عازف العود القباني[15]، وأنه كان يضبط أوتاره المزدوجة من الأعلى إلى الأسفل على النحو التالي: لا، ري، مي، لا، ري، صول، دو.

هذه المسـألةُ القديمةُ الجديدةُ قُتلت بحثا ومازالت مثار جدل[16]، لأنها مسألةٌ نظريةٌ عمليةٌ في آنٍ معا، جانبها النظري رياضي فيزيائي، وجانبها العملي فنيّ صنعي تكنيكي. إذ المطلوب في النهاية اسـتصدار الصوت المرغوب فيه، والمسـاحة الصوتية المرغوبة، بآلةِ عود توافر على صُنعها تفاصيل كثيرة ضرورية كلّها للوصول إلى المادة الصوتية التي هي الهدف من كل ما سبق.

المحاولات النظرية والعملية التاريخية التي ذكرناها طواها النسـيان، ولم تعد معروفة بتفاصيلها إلا عند المهتمين والمشتغلين بالشأن الموسيقي النظري التأريخي.

وهي قطيعة ثقافية بامتياز سببها ضحالة الثقافة الموسيقية عموما عند المشتغلين بصنعة الموسـيقى العربية تحديدا، وغياب العمق البحثي النظري، والانصراف إلى الآني المبهرج السـطحي الدارج السهل. حتى المؤسسات التعليمية الفنية التي كان مُعوّلا عليها أن تبحث في هذه المسائل، نفضت أيديها من كل هذا بسبب ضحالة ثقافة مدرسيها أنفسهم، وغياب الرؤية البحثية الموسيقية تماما عن أروقتها.

وصف المؤرخ الموسـيقي الفرنسي جول روانيه J. ROUANET في مقالته[17] المنشـورة في «موسوعة لافينياك - تاريخ» في مطلع القرن العشرين، دوزانا للعود هـو الدوزان التقليدي المعروف السـائد: صـول، لا، ري، صـول، دو. ثم وصف دوزانا أعلى آخر خماسي المسافة بين الأوتار نجده عند الأتراك، وعند جميل بشير تحديدا، وهو: ري، مي، لا، ري، صول. ويصف روانيه في المقال نفسه أيضا دوزانا ثالثا لعود سـداسي الأوتار على النحو التالي: ري، مي، لا، ري، صول، دو. كما ذكر في مقالـه هـذا مقاييس العود المصري خماسي الأوتار، ووضع مخططا نَسـبهُ إلى كامـل الخلعي (1879-1938) لعود مصري سـداسي الأوتـار. والغريب أن كامل الخلعـي قد ذكر مقاييس عود مصري خماسي الأوتـار، لكنه وضع مخططا لعود مصري سـداسي الأوتار من دون أن يذكر سبب إضافة الوتر السادس من الناحية الصوتية والتكنيكية.

أما المنظّر الموسيقي التركي رؤوف يكتا بك فلم يدخل في تفاصيل مقاييس العود التركي العثماني صناعة، غير أنـه وصف دوزان الآلة المعتمد في تركيا العثمانية ذاكرا أسـماء النغـمات بالإفرنجية[18]. وهذا يذكرنا بمسـألة مبهمة كانـت موجودة عند الأتراك، إذ إنهم يكتبون على مفتاح الصول ما يعزف على نغمة الدو. ونذكر في هذا السياق أن بعض الدول العربية، ومنها سورية تحديدا، كانوا يكتبون فيها حتى العام 1940 الراست على الصول[19].

يلفت الانتباه مما تقدم تشابه ضبط أوتار العود التركي العثماني، سداسي الأوتار، الذي وصفه رؤوف يكتا بك، والدوزان الذي اقترحه عازف العود المصري القباني لعود سباعي الأوتار:

دوزان القباني: لا2، ري3، مي4، لا5، ري6، صول7، دو.

دوزان يكتا بك: لا1، ري2، مي3، لا4، ري5، صول.

يسمي الأتراك العود الذي نعرفه بالعود المصري، وذلك بفضل الموسيقى التي كانوا يسمعونها من الإذاعة والتلفزيون والسينما المصرية في وقت من الأوقات بكثرة[20]. وهو عود مقاييسه قريبة جدا من العود الدمشقي. أما المغرب العربي فيستخدم عودا يُسمّى العود العربي، وريث التراث الأندلسي، صوته أقوى وألمع من العودين الدمشقي والمصري، تشدُّ عليه أربعة أوتار مزدوجة ويُسمّى عموما اليوم العود المغربي[21].

أُدخلت على العود تعديلات هي ثمرة تجارب شخصية لعازفين مجيدين متمرّسين قصدوا من تعديلاتهم هذه استنطاق أعوادهم بأصوات جديدة، أو قصدوا منها توسيع مدى الآلة الصوتي. فإضافة وتر سادس مزدوج أخفض بأربع نغمات من جهة القرار، فوق الوتر الأول المزدوج، يجعل العود يبتدئ بقرار دوكاه (ري1). وإذا أضفنا وترا مزدوجا أعلى بأربع نغمات من جهة الجواب، تحت الوتر الخامس المزدوج، فإنه ينتهي بجواب جهاركاه، ويسمّى أيضا ماهوران (فا3). وهاتان الإضافتان، إحداهما أو كلتاهما، من شأنهما توسيع مدى صوت العود من (ري1) إلى (فا3)، وهي مسافة صوتية واعدة قياسا إلى المدى الذي كان عليه العود من دون إضافة هذين الوترين في القرار والجواب. تبقى هذه المبادرات أسيرة رؤية أصحابها وإمكاناتهم العزفية، ولا نجدها في كل الأعواد ولا عند كل العازفين. ومن البديهي القول إن إضافات مماثلة على العود مرهونة بالعازف وإمكاناته العزفية التقنية ومخيلته اللحنية ومعرفته المقامية، ومن دونها تبقى الإضافات تزيينية لا معنى لها[22].

العود العربي القديم الذي نعرفه في البحوث النظرية الموسيقية، وفي الأدبيات الشعرية والموسيقية منذ القرن السابع الميلادي، كان يُشدّ عليه أربعة أوتار مزدوجة، المسافات الصوتية فيما بينها رباعية. وقد ظهرت محاولات إضافة أوتار إلى هذا العود، تلمسنا بعضها عند المنظّرين، وبعضها الآخر عند العازفين من أهل صنعة الغناء. في القرن التاسع الميلادي اقترح الكندي إضافة وتر خامس إلى العود ليغطي صوتيا ديوانين اثنين كاملين، كان السعي دوما نحوهما لضرورات مصاحبة الغناء. وجاءنا الاقتراح الثاني من زرياب المغني[23]، سعيا منه إلى جعل ضربه بالعود أجود وأدق وأوضح. لهذا قلنا إن المحاولات الأولى في إضافة الوتر الخامس على العود القروسطي رباعي الأوتار جاءتنا من المنظّر الفيلسوف الكندي، ومن مغنٍ عازف

صانـع ألحان هو زرياب. غير أن الأهداف لم تكن دوما متناغمة، فما قصده الكندي مـن إضافة وتـر خامس إلى العود غير مـا قصده زرياب في ذلـك. وحذا بعد ذلك حذوهما الفارابي وابن سينا وصفي الدين الأرموي واللاذقي[24].

فرّق اللاذقي في القرن السـادس عشر الميلادي في «الرسالة الفتحية» بين «العود الكامـل» خماسي الأوتار المزدوجة و«عود كامل الكامل» سـداسي الأوتار. ونحن لو تتبعنـا ما حصـل مع العود الأوروبي، وهـو عود ينحدر من العـود العربي، لأدركنا الظاهرة نفسها في الإضافة الوترية والتوسعة الصوتية[25].

في القرن التاسـع عشر أضاف القباني كما ذكرنا وترا سابعا على عوده، وفي الفترة نفسـها وصف ميخائيل مشاقّة[26] (1800-1888م) عودا سباعي الأوتار[27]، وادعى نَسـبه إلى نفسـه، وذكر أنه عود يُعزف عليه في سورية وفلسطين. وفي مطلع القرن العشريـن وصف كلٌّ من التركي رؤوف يكتا بك والفرنسي جول روانيه أعوادا عربية وتركية سداسية الأوتار.

شـغلت مسألة توسيع مساحة صوت العود المنظّرين الموسيقيين والعازفين على السـواء[28]. فالعود رباعي الأوتار كان عودا محـدود الصوت والإمكانات، فلم تكن صناعته دقيقة على النحو الذي نشـهده اليوم، ولم تكن المتطلبات العزفية لمصاحبة الغناء تتطلب أكثر مما كان العود قادرا على إصداره.

ولـو تتبعنا تاريخيا هذا العود الشـهير، الذي وصلت إلينـا أخباره من أدبيات الشعر والغناء والرسائل الموسيقية، لوجدنا أن أقدم عود معروف من مرحلة ما قبل الإسـلام كان يغطي مسـاحة ديوان واحد،[29] وما نجده من أعواد قديمة في المغرب شاهد على هذا العود «الجدّ»، إذا جاز لنا التعبير.

لقد اعتمدت البحوث النظرية الموسـيقية القديمة، التي تعود إلى القرن السابع الميلادي (الأول الهجري)، عودا رباعي الأوتار يغطي أقل من ديوانين. وكان الضارب بالعـود المرافق للمغني يحتال عـلى هذا النقص بالعودة إلى القـرار عندما ينتهي مـا يمكنه عزفه جوابـا، أو بالعزف على وجه العود باتجاه القمـرة. وهذا يعني أن النقص بالمسـاحة الصوتية العزفية للعـود كان واضحا، إذ إن المغني الذي يصل إلى طبقـة جواب حادة كان العـوّاد يرافقه في غنائه الحاد على الجهـير القرار، أو كان يعـزف على وجه العود، مع ما يتطلّبه ذلك مـن براعة ودقة تموضع أصابع ومهارة

لاستخراج صوت حاد وجواب دقيق نظيف ورنّان بآن معا. من هذه النقطة تحديدا وُلدت فكرة توسـيع المساحة الصوتية للعود رباعي الأوتار عند المنظّرين والعازفين. وكان إسـحق الموصـلي، في العصر العباسي الأول (القرن التاسـع الميلادي)، يلجأ إلى العزف على وجه العود على الوتر الرابع الحاد الجواب ليغطي مساحة ديوانين على عـوده. وقد أكّد الفـارابي في القرن العاشر الميلادي طريقـة العزف على وجه العود لتغطيـة ديوانين كاملين. واعتبر أن هذه التقنية صعبـة الأداء، وكان قد اقترح لحل هذا النقص تعديـلا في دوزان العود أو إضافة وتر خامس له[30]. وفي القرن الحادي عشر الميلادي ذكر ابن سـينا طريقة العزف على وجه العود لاسـتكمال ديوانين، غير أنـه لم يجـد في إضافة وتر خامـس ضرورة لتلافي هذا النقص الصـوتي[31]. في القرن الثالـث عـشر الميلادي ذكر صفي الدين أن اعتماد مسـافة الخماسـيات في دوزان أوتار عود خماسي الأوتار يجعله يغطي مسـافة ثلاثة دواوين[32]. في القرن السادس عـشر الميلادي اعتمد اللاذقي مرجعا عودا خـماسي الأوتار يغطي ثلاثة دواوين[33]. والسـؤال الذي يمكن أن نطرحه بعد أن ذكرنا صفي الدين واللاذقي اللذين ابتدعا حلولا لتوسيع مدى العود الصوتي حتى ثلاثة دواوين: هل كانت صنعة الغناء وقتئذ تحتـاج إلى مدى صوتي يغطي ثلاثة دواويـن؟ إن كان المقصود هو مصاحبة الغناء، فلم يكن الأمر يحتاج إلى مساحة صوتية مماثلة، وإن كان المقصود العوّاد، فلم يكن هناك عوّاد بالمعنى المنفرد المرتجل الذي نفهمه اليوم. ونقصد من وراء هذا السؤال بيان أن البحوث النظرية في توسـيع مساحة صوت العود قد مضت أبعد مما كانت تستدعيه الحاجة الملحة إلى غناء أهل ذلك الزمان، وأن العفق على وجه العود كان كافيا لتغطية ديوانين كاملين. ولهذا السبب نفسه لم يجد ابن سينا ضرورة في إضافة وتر خامس للعود.

تُضبط أوتار العود التقليدي المثالي خماسي الأوتار الذي يغطي مسـاحة ديوانين اثنـين عـلى النحو التالي: صـول، لا، ري، صول، دو. ويبدو أن هـذا العود هو الأكثر شـيوعا وانتشارا اليوم لأنه يفي بالغرض الأسـاسي للعود مرافقا ومنفردا عند أغلب العازفـين. وتبقـى الاجتهادات الموسّـعة وليدة أذهان طموحـة وأصابع تمتلك من الموهبة والمهارة ما يعزّ ويشـّق على كثيرين. فالذيـن يحتاجون إلى تخطي ديوانين عزفا قِلّة، والذين صالوا وجالوا في مسـاحة أربعـة دواوين قلّة نادرة: محيي الدين

حيدر، وجميل بشـير. وقد ذكر منير بشير[34] أنه استطاع أن يغطي على عوده عزفا مساحة أربعة دواوين، غير أنه لم يكن الأول كما ساد الظن آنذاك، فقد سبقه أخوه ومعلمه في ذلك بزمن طويل.

إن ظاهرة رفع دوزان العود عند عازفي العود تعود في جوهرها إلى أمرين اثنين: أولهما إصدار صوت رنيني من أوتاره أوضح وأصدح، وهذا ما يحتاج إليه فعلا عازف العود المنفرد، وثانيهما توسيع مدى العود الصوتي فوق ديوانين اثنين.

والـدوزان الذي اختاره عازف العود العراقي منير بشـير مثلا (فا1، دو2، ري2، صـول2، دو3، فـا3). حقق له المراديـن معا. وهذا يعنـي أن التعديل المقترح على الطريقة التقليدية في العود، أوتارا ودوزانا، مشروعٌ من وجهة النظر التي هدفت إلى النتائج. وذكرنا، ونذكر هنا أيضا، أن الأمر في السابق لم يكن مطروحا لأن العود كان لصيقا بالصوت البشري، وأن كُلّ ما تاق إليه عوّادو الماضي هو توسعة مداه ليغطي ديوانـين كاملين ليتناغم ويتلاءم ويتوافق مع الصـوت البشري المغني. جاء تحطيم جدار الصوت على يد عوّادة جُدد شبّوا عن طوق مصاحبة الغناء وانفردوا بأنفسهم وأعوادهـم. لذلك يمكننا القـول إن التعديلات التي حصلت لم تكن وليدة مصادفة، بـل كانت فعلا يسـتند إلى معرفة نظرية وخبرة عملية ورؤيـة جديدة لدور العود في الموسـيقى. الوتر الظهير القـرار الجهير المزدوج الذي كان مسـتخدما في الأعواد التقليدية كان يُلجأ إلى طنينه حرا مطلقا من دون عفق، ويُضبط على نغمة صول1، في حين ضبطه منير بشـير على نغمة فا1، وضبطه أخوه جميل من قبله على نغمة ري، شأنه في ذلك شأن معظم العوّادة الأتراك. في حين أن المعلم محيي الدين حيدر كان يضبـط هذا الوتر على نغمة لا. تعددت الطـرق والرؤى والهدف واحد: جَعْلُ صوت العود أوضح رنينا، وأوسع مساحة.

وإذا ما رجعنا إلى الرسـائل النظرية التي ظهرت في القرون الوسطى فسنجد أن الوتر الأول في عود ما قبل الإسـلام، أي قبل سـنة 612م، رباعي الأوتار، كان يُضبط عـلى نغمة دو، وأصبح يُضبط عـلى نغمة لا في القرن الثامـن الميلادي. وقد ضبط إسـحق الموصلي أول وتر في عـوده على النغمة نفسـها لا. وروّج الكندي في القرن التاسـع الميلادي لضبط الوتر الأول على نغمة صول، في حين جعله الفارابي في القرن العاشر الميلادي على نغمة سي بيمول[35]. وذكر البارون رودولف ديرلانجيه نقلا عن

الجرجاني علي بن محمد (المتوفى سـنة 1413م) أن الشائع في زمانه ضَبْطُ وتر العود الأول على نغمة دو[36]. والمشـكلة التي تواجهنا الآن هـي المرجعية الصوتية لهذه الدرجات التي ذكرناها، إذ لا نعرف عن أي دو يتحدثون، دو1 أم دو2؟ وعن أي لا، وعن أي صول، وعن أي سي بيمول؟ وأيُّ رأي فيها جميعها سيكون من قبيل التأويل القابـل للدحض أو التسـليم. فنحن لا نعرف المرجعيـة الصوتية لهذه الدرجات في النظـام الصوتي القديم الذي اعتمده العرب منذ الجاهلية حتى القرن العاشر، إذ لا تعني التسـمية المختارة القيمة المطلقة التي نعرفها لها اليوم فيزيائيا وصوتيا. هي مسألةٌ نظريةٌ صوتيةٌ مفتوحةٌ للنقاش والبحث كمسائل موسيقية كثيرة غيرها.

لا شـك عندنا في أن مسألة المرجعية الصوتية الإشكالية هذه قد حُلّت فيما بعد، مـع مقدم الآلات الموسـيقية الغربية إلى مصر أيام محمد علي باشـا وبعده، ونعني بذلك الآلات النفخية النحاسية والخشبية التي اقتضى استقدامها وتعلّم العزف عليها تشـكيل فرق موسيقية عسكرية على الطريقة الأوروبية الحديثة، تماشيا مع العصرنة التـي اعتمدهـا محمد عـلي في تحديث جيش مصر وتسـليحه بالمدافـع والبنادق، وتشـكيله على طريقة تشـكيل الجيوش الأوروبية وقتئذ. فضلا عن دخول آلة البيانو إلى البـلاط ودور الأرسـتقراطية المصرية، وهي آلاتٌ ثابتـةٌ أدخلت مفهوم المرجعية الصوتية السمعية الأوروبية للعلامات الموسيقية في أذهان المصريين المشتغلين بالغناء والموسيقى. ودخلت تسميات العلامات الأوروبية هذه المجتمعات العربية منذ نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وهي الفترة التي بدأ فيه التلاقح الموسيقي الأوروبي العربي فعليا مع مقدم الآلات الموسـيقية الغربية والتسجيلات والأسطوانات والفونوغـراف الذي دخل مصر سـنة 1904 تحديدا. وشـيئا فشـيئا اضمحلت فكرة دوزان الآلات الشرقيـة: (العـود والقانـون والبـزق والطنبور والكـمان العربي) على الطريقـة القديمة، التي كانت تعتمد المرجعية الصوتية السـمعية المتناقلة المتداولة، لتعتمد بدلا منها نغمة البيانو المقيّسة. ولربما كان ذلك هو الباعث على التفكير سُلّميا بدلا من المقامية العَقدية الجِناسية (عَقد - جِنس): نقطة التحول الكبير في الموسيقى العربية. وبالنظـر في درجات الوتر الأول المختلفة التي اعتمدها المنظّرون والعازفون الكبار نلاحظ ثلاث درجات مميَّزة هي: صول، دو، ري. ويبدو أن درجتي الصول والدو قد أفادتا من نظام الكتابة الذي يدوّن دو الراست على صول يكاه.

في مطلع القرن التاسع عشر، وتحديدا في العام 1913، شرح التركي رؤوف يكتا بك في معرض حديثه عن المقام التركي[37] كيف أن الشرقيين ينأون بأنفسهم عن أن يبدأوا مقاماتهم الرئيسة بنغمتي الدو أو الصول الأوربيتين. وكان عند الأتراك المشكلة نفسها، وهي غياب المرجعية الصوتية في الدوزان. غير أن يكتا بك أضاف أن الأتراك اعتمدوا أجهر نغمات الناي المنصوري[38]، أخفضها عند النفخ فيه مُطلقا دون سدّ أي من فتحاته، على أنها النغمة الأولى في النظام الموسيقي التركي[39]. أي أن الأتراك قد وجدوا لهم مرجعية نغمية للدوزان. وذكر يكتا بك أن هذه النغمة المستخرجة من الناي المنصوري تكافئ نغمة الري في النظام الأوروبي. وذهب مقاله إلى أبعد من ذلك، إذ اعتبر أن نغمة الدو لا تصلح حتى نقطة ابتداء صوتية في السلّم الأوروبي، وأن نغمتي الري أو الصول أصلح منها لذلك. واعتبر أن نغمة الري هي النغمة المنطلق الأصلح للموسيقى المقامية التركية من نغمة الصول، واعتبرها تصلح لأن تكون النغمة المركزية للنظرية الموسيقية الغربية والشرقية على السواء[40]. والطريف هنا أن نذكر أنه في العام 1913، العام الذي كتب فيه رؤوف يكتا بك رأيه هذا، كان المرجع الصوتي يستند إلى نغمة (لا) الرسمية التي ثُبتت في فرنسا سنة 1859، وثُبتت في العالم سنة 1885، بقيمة 435 هرتز. ولنلاحظ أن الدوزان المرجعي قد ارتفع بذلك عن مستواه المعروف المحدد منذ ذلك الحين ارتفاعا خارج العرف[41].

شهد القرن العشرون في الشرق توجها واضحا نحو نغمة الدو[42] تسهيلا للتدوين والتوزيع الموسيقي والهرمنة. وعكف مؤتمر القاهرة سنة 1932 على تقعيد الموسيقى التقليدية وحدها بينما كان الشارع من حوله في حمأة العصرنة الموسيقية التي عمت العالم العربي كلّه انطلاقا من مصر ولبنان، وعن طريق رواج الأغنية السينمائية والأسطوانات والإذاعات. كان مؤتمر الموسيقى العربية الأول الذي عُقد في القاهرة سنة 1932 نقطة علام بحثية حقيقية، ظلت مداولاته وورقات بحثه وتوصياته وتعقيداته وتسجيلاته حبيسة الورق.

لم يظهر العود مع العرب قبل الإسلام أو بعده، بل هو آلة عرفتها أقوام كثيرة في فترات زمنية سحيقة بأشكال قريبة أو بعيدة عن العود الذي عرفه العرب ونعرفه اليوم. بعض الآراء لا ترى للعرب فضلا يذكر في الآلة، ولا في الموسيقى، وترجع الفضل

كلــه إلى الفرس وحضارتهــم، والبعض الآخر يجعل الفضل كلّــه للبيزنطيين. غير أن المســعودي ذكر أن عرب الجاهلية عرفوا أعوادا وجوهها من جلد الحيوان أسموها: «مزهر، وكران، وموتّر»، في حين أن الفرس عرفوا البربط (صدر البط) نسبة إلى شكل صدر العود[43].

إن الأسماء المختلفة التي عرفتها آلة العود أدخلت شيئا من الغموض على أصوله. ونحن نقول إن التسميات الأولى المختلفة كانت تدل على أشكال عود مختلفة فيما بينها، وتدل أســماؤها الأعجمية على مصدرها. فالبربط عود فارسي باســمه وشكله، وكان زَنده وصدره (صندوقه) يُصنع من خشــبة واحدة، ولا يُركّب الزند تركيبا عليه كما هي حال العود الذي نعرفه عندنا، وإن كان استخدام اصطلاحَي البربط والعود قديمــا يدل عند العرب على شيء واحد. كما كانت هناك آلات وترية شــبيهة أخرى متداولــة كالطنبور بوترين اثنين مزدوجين، وقــد ورد ذكره كثيرا عند كبار المنظّرين العرب[44]. وكان الغساســنة وأهل الشام في صدر الإسلام يستخدمون آلة البربط، في حين كان لخميّو الحيرة يستخدمون العود[45]. والعود يعني بالعربية قضيب الخشب، ويُعتقد أن الاسم أصبح لهذه الآلة التي نعرفها عندما بدأ العرب يصنعون وجهه من الخشــب بدلا من جلد الحيوان، وهو الشــكل الذي عرفه عرب الجاهلية[46]، وهناك رأي يقول إن العرب استخدموا البربط الفارسي وغيّروا اسمه إلى العود، وأن هذا جعل الفرس يهملون الآلة كرها بتسميتها واعتمادها من قبل العرب[47].

يرى فارمر أن العرب عرفوا في جاهليتهم تقســيما موسيقيا لأوتار العود يعتمد مرجعا دساتين العود المأخوذة عن زَند الطنبور. وتبنّى هذا النهج تقسيم وتر العود إلى 40 جزءا متســاويا، وهم بهذا يعتمدون نظــام الرباعيات في ضبط أوتار العود، وهذا تقســيم فيثاغورثي[48]. كما يذكر فارمر أن العرب عرفوا تقســيما لأوتار العود أقدم من هذا التقســيم يعود إلى العصر الجاهلي، أي قبل القرن الســابع الميلادي، لعود رباعي الأوتار، كانت أوتاره تُضبط على النحو التالي: دو، ري، صول، لا، ويغطي ديوانــا كاملا. ويتابع فارمر بالقول: إن الــدوزان الذي عرفه العرب لعودهم رباعي الأوتار هذا قد تعدّل بتأثير من النظام الموسيقي الفارسي فتحول من: دو، ري، صول، لا، إلى لا، ري، صــول، دو. ولنلاحظ أن هذا الدوزان نفســه معتمد في العود العربي الحــالي على الأوتار 2، 3، 4، 5، وأن التعديل في ضبــط أوتار العود الفارسي قد بقي

عندنا في دوزان أربعة أوتار من الأوتار الخمسة أو الستة التي أضيفت إلى العود الأصلي رباعي الأوتار[49]. وقد بقيت هذه التوليفة في الدوزان قرابة ثلاثة عشر قرنا من الزمان ضمن توليفة عود خماسي أو سداسي الأوتار.

يرى ديرلانجيه أن اعتماد العرب النظام الموسيقي الهيلليني يُفسّر على أنه رغبة من المنظّرين العرب في أن يجعلوا تطور موسيقاهم يندرج ضمن إطار التقليد الموسيقي الإغريقي، ورغبة من عازفي العود في الشام- الذين تعلموا طرائق البيزنطيين - في أن يبقوا تحت هذه المظلة الثقافية. وطريقة أهل الشام في العزف على العود هذه، والتي انتشرت في الشام وما حولها، تسبق مقدم الإسلام، على اعتبار أن تأثير بيزنطة في الماضي كان كبيرا جدا في الشام، كما كان تأثير فارس في جزيرة العرب من ناحية الشرق. أما المنظّرون فقد ظهروا بعد انتشار الإسلام وترسخه في الجزيرة العربية وفي بلاد الشام كلّها، وجعلوا من علوم الإغريق أنموذجا لهم يحتذونه بعد أن ترجموه وشرحوه وتمثّلوه. وقد انتقد الباحث الموسيقي الفرنسي روانيه سعي المنظرين الموسيقيين العرب إلى تفسير موسيقاهم بالرياضيات وحدها[50].

يعتمد النظام العربي القديم الذي أشار إليه فارمر، قبل تأثره بنظام الدوزان الفارسي (القرن السابع الميلادي)، عودا رباعي الأوتار مضبوطة فيما بينها بمسافة أربع نغمات. ويعتبر فارمر هذا الدوزان نظام العصر الذهبي الذي وصفه أبو الفرج الأصفهاني في «الأغاني»، وهو النظام الذي اعتمده إسحق الموصلي، كما يثبت ذلك ما أورده تلميذه يحيى بن علي بن أبي منصور المنجّم (القرن العاشر الميلادي). والواضح في هذا الدوزان أن الأوتار الأربعة لا يمكن أن تغطي مسافة ديوانين، الأمر الذي اقتضى من العازف أن يعزف على وجه العود لتغطية الديوانين، وقد ترسّخت طريقة العزف هذه منذ ذلك الوقت. وقد ظهر النظام الموسيقي العربي القديم في القرن السابع الميلادي. أي في القرن الذي ظهر فيه الإسلام (622م)، وقد أعيد إحياؤه في القرن التاسع الميلادي أي بعد قرنين من ظهوره تقريبا، وعلى يد إسحق الموصلي، الذي كان يتبنى نهج العودة إلى الجذور والأصول.

ويرى ديرلانجيه أن المنظّرين والموسيقيين العرب، بعد أن هدأ شغفهم بالطرائق والنظريات الهيللينية، عادوا إلى طرائق أهل الشرق وميولهم، وهي أقرب إلى أمزجتهم وثقافتهم وعاداتهم وموروثاتهم وتقاليدهم العربية، وإلى الفارسية لقربها

وشرقيتها، وهي مســألة تثاقفية في شــقّيها البيزنطي والفارسي بالنســبة إلى العرب، ولو أنهم كانوا الحلقة الأضعف بين حضارتين عظيمتين ســبقتاهم في الميادين كلها، إلا الروحانية منها، إذ كانت الغلبة للعرب فيها على الروم والفرس بدينهم الجديد.

## نظرية السلم العربي

الجِــدّة الحقيقية جاءت من منصور بن جعفر المعروف باســم زلزل[51]، وكان موسيقيا في البلاط العباسي زمن الخليفة هارون الرشيد، في النصف الثاني من القرن الثامن الميلادي. وقد اشـُـتهر زلزل موسيقيا بما يعرف بوسطى زلزل، على رغم أنها كانت معروفة قبل مقدم زلزل بكثير، وهي تختلف عن الوســطى الفارســية التي كانــت معروفــة في زمانه. وقد أثارت هذه الوســطى، وما يســتتبعها من نغمات تسمى المجنبّات، جدلا كثيرا، ولم تستقر دراستها النظرية إلا زمن الفارابي في القرن العاشر الميلادي[52].

وســواء أكانت هذه الوســطى زلزليّة، كــما تدعي أدبيات النظرية الموســيقية العربيــة، أم كانــت هيلّينيــة، فهي تشــكل خاصيّة واضحة ثابتة دائمة في الســلم الموســيقي الشرقي: العربي والفارسي والتركي على الســواء. أي إنها نغمة أســاس في الموســيقى الشرقية. هــي النغمة الثالثة الحيادية، النغمة التي تســترعي الســمع والانتباه، وتحدث الفرق كلّه عند المستمع الأوروبي الذي يظن أن الموسيقى الشرقية متنافرة[53]. وهذه الوســطى التي حاول المنظرون العرب حسابها رياضيا منذ القرن الثامــن الميــلادي، لم يتمكنوا حتى اليــوم من الاتفاق عليها بســبب تأرجحها وفق أقطارهــم وتداولهم لها في مقاماتهم المختلفة، فضلا عن اختلافها عند الترك والفرس مقارنة بقيمها التي هي عليها عندهم. وكانت هذه المســألة من بين المسائل الملّحة الضاغطــة التــي بحث فيها مؤتمرو مؤتمر القاهرة للموســيقى العربية الأول ســنة 1932. لكن المؤتمرين انصرفوا من دون الاتفاق عليها تاركين خلفهم مسائل السيكاه والعــوَج والوســطى الحيادية عالقة. فــمازال الأتراك يعزفون الســيكاه عالية جدا، والتوانســة يعزفونها منخفضة جدا، وأهل حلب يعزفونها أعلى من أهل دمشــق... وقد لا تكون هذه المســألة بنظرنا مشــكلة، إذ ما الذي يضير الموسيقى الشرقية في بقاء علامة الســيكاه متأرجحة متبدّلــة بقيمٍ مرتفعة أو منخفضة عند بعض الأقوام

ما دامت قيمتها عندهم في مقاماتهم تشكل مزاجهم السمعي؟ ألا يمكن أن نعتبرها غنى بدلا من اختلاف وفرقة؟ إن تقسيما تركيا يعزف السيكاه عالية جدا يطرب في السياق الارتجالي والمزاجي التركي، كما تطرب السيكاه المنخفضة جدا في السياق الارتجالي والمزاجي التونسي، وكلتاهما في سياقاتهما جميلتان مطربتان[54].

يعزى إلى زلزل ابتداع العود الكامل في بغداد، في القرن الثامن الميلادي، والمعروف بالعود الشبوط، وهو عود زَنده صنعيا مفصول عن وجهه وقصعته (ظهره)، وأطول قليلا من زَند العود الذي كان معروفا في زمانه، وقد سُمّي بالشبّوط لشبهه بسمك يحمل الاسم نفسه يعيش في مياه دجلة، شكل قصعته بيضاوية وليست كمّثرية كالعود رباعي الأوتار. ويعزى إلى زلزل أيضا إضافة الوتر الرابع على العود، وهذا يعني أن الأعواد في زمنه لم تكن رباعية الأوتار. يبدو أن شكل العود تطور عن عود ضيق القصعة بيضاوي زَنده طويل، على النحو الذي نرى نماذجه في بلاد الرافدين، وكان أشبه بالطنبورة منه بالعود الحالي الذي نعرفه. أو إنه تطوّر عن أعواد كبيرة القصعة زَندها متصل بها، محفورة مع القصعة، من قطعة خشب واحدة. ولعل عود الشبوط أن يكون قد مزج بين عناصر موجودة في كلا النوعين ليخرج عود مختلف عن كلا النوعين[55]، ومختلف عن الجد الفارسي المزعوم: البربط.

كان زلزل يلقب بالضّارب، وهو اصطلاح مهم جدا إذا ما علمنا أنه يركّز على مقدرته العالية في الضرب بالعود، وهذا التكني تحوّل في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر إلى اصطلاح العوّاد لقبا للتدليل على إجادة العزف على العود. ووصف زلزل بالضارب مهم لأنه يؤكد شخصية زلزل العازف، وهي مسألة خطيرة الشأن كمفهوم في زمانه، إذ كان أهل الصنعة يصنّفون على أنهم صناع أصوات (ملحنون)، أو مغنون، وضربهم بالعود كان من قبيل استكمال أركان صنعة الصوت والغناء ليس إلاّ. وهذا المفهوم العزفي لم يظهر ولم يتبلور إلاّ فيما بعد، واقتضى ظهوره وتكريسه بالمفهوم الحديث زمنا طويلا وصولا إلى الأنموذج محيي الدين حيدر وجميل ومنير بشير ومن تبعهم. هذا وكان زلزل يصاحب ضاربا بالعود صِهره إبراهيم الموصلي مغنيا، على رغم أن إبراهيم لم يعرف عنه حسن الصوت.

أما زرياب فقد كان لعوده مقاييس معروفة في زمانه، وتر القرار فيه من الحرير المفتول، والأخرى من أمعاء الحيوان، وهي الأوتار المزدوجة: الثاني والثالث

والرابع، صنعها زلزل من أمعاء أســدٍ فتيّ لتصدر صوتا أوضح وأكثف وأمتن. ويعزى إلى زريــاب إضافة وترٍ خامس للعود، لكنه لم يضفه إلى عوده بقصد توســعة مداه الصوتي، فالاعتبار كان عنده اعتبار إظهار براعة العزف. وله يعزى الفضل في استبدال مِــضراب الخشــب بقادم نسرٍ للضرب عــلى الأوتار، بعد تشــذيبه وترقيقه. لم يعد العوادة العرب يســتخدمون هذه الريشة الفريدة، ويفضلون عليها ريشة لدنة من البلاســتيك. كما يعزى لزرياب أيضا ابتداعه منهجا متدرجا في تعليم الضرب بالعود. ولعــل الأعواد المعروفــة في المغرب العربي أن تكون أقرب الأعواد شــكلا وصوتا إلى عــود زرياب: العود العربي في تونس، والكويــترا في المغرب[56]. فالقرب الجغرافي بين المغرب وإســبانيا، والهجرات المتلاحقة لعرب الأندلس بعد ســقوطها، جعلها موطنا للمهاجرين الأندلسيين الذين جاءوا المغرب بكل ما لديهم من عادات وثقافة وفن.

لقد شــهدت القرون الأولى لظهور الموســيقى العربية - الإســلامية تماشــيا بين النظام الموســيقي الهيلّيني والنظام الموسيقي الشرقي الذي بدأ يستقر شيئا فشيئا بمحــاولاتٍ تنظيرية وعزفية عــلى يد المنظرين والضاربين بالعــود معا. وقد ابتدأت حركة التنظير الموســيقية ابتداء من القرن التاســع الميــلادي بتحليل ماهية الصوت والأبعاد بين النغمات والأجناس الموسيقية والإيقاع. وكان دأب المنظّرين على الدوام تقعيد الممارســة العزفية والغنائية تقعيدا نظريا علميا رياضيا فيزيائيا[57]. اســتأثر الكندي بالقرن التاســع الميلادي، وهو أولهم، واســتأثر الفارابي بالقرن العاشر، وابن ســينا بالقرن الحادي عشر. واعتمد الكندي في القرن التاسع الميلادي في تنظيره على عود خماسي الأوتار(من الأعلى إلى الأســفل): بمّ، مَثلث، مَثنى، زير، زير ثاني. وعمل الكندي في بغداد، وهو أكثر المنظرين العرب عروبة في النســب، وأولهم في محاولة تطويع النظريات الموســيقية الإغريقية للموسيقى العربية، وكان الباعث على نظام أبعــاد (ليمّا، ليمّا، كومّــا)، الذي أخذه عنه الفارابي في القــرن العاشر الميلادي. وإلى الكنــدي تعــزى إضافة وتر خامس للعود في نظامه الصــوتي الكامل الذي وضعه في القرن التاسع الميلادي، وله سبع مقالاتٍ في الموسيقى. وقد اقترح دوزانا جديدا للعود رباعــي الأوتار يفرق عما كان معروفا وســائدا في زمانه وهو: صول، ري، صول، دو. واستخدم الفارابي بدوره، في القرن العاشر الميلادي، عودا بخمسة أوتار أسماها (من الأعلى إلى الأســفل): بَمّ، مَثلث، مَثنى، زير، حــاد، وضبطها تباعا وترتيبا: صول، دو،

فـا، سي بيمول، مي بيمـول. وكان الفارابي قد تتلمذ في بغداد على يوحنا بن جيلان، وعـلى أبو بـشر متّى، قبل أن يعكف عـلى تأليف كتاب الموسـيقى الكبير. واقترح الفارابي هو أيضا دوزانا جديدا للعود: سي بيمول، ري، صول، دو. أما ابن سـينا فقد اعتمد، في القرن الحادي عشر الميلادي، في تنظيره عودا سـباعي الأوتار أطلق عليها: بَـم، مَثلث، مَثنى، زير، حادّ، زير، حادّ، ضبطها على النحو التالي تباعا وترتيبا: صول، دو، فا، سي بيمول، مي بيمول، لا، ري. ولم يكن ابن سـينا، الملقب بالشـيخ الرئيس، موسـيقيا كالفارابي، ولكنه اقترح في كتاب الشـفاء منهجا لتحديد استخراج نغمات العود، وأطلق على الآلة العود وليس البربط. وكان ابن سينا يفضل العزف على وجه العود، بدلا من إضافة وتر خامس له، للحصول على ديوانين، وقد اقترح بدوره دوزانا جديدا هو: لا، ري، صول، سي، مي[58].

أما صفيّ الدين الأرموي (1216 - 1294) فقد ضبط أوتار عوده خماسي الأوتار على النحو التالي: صول، دو، فا، سي بيمول، مي بيمول. وكتب الأرموي في الموسيقى كتاب الأدوار، والرسـالة الشرفيـة، وهما كتابان مهمان عدّهـما اللاحقون مرجعَين في الموسـيقى[59]. والـدوزان الذي اعتمده الأرموي في عـوده خماسي الأوتار يغطي ديوانين كاملين، المسـافات بين أوتار عوده رباعية. وعود القرن الثالث عشر الميلادي هذا أكبر حجما من عود الفارابي. وقد سمّى صفي الدين المقامات بالبحور، ومفردها بحر، وهو أول من أطلق أسماء عربية على المقامات[60].

يعتبر التركي رؤوف يكتا بك أن سـلّم الأقدمين الموسـيقي يتوافق والسلّم التركي من الناحية النظرية، غير أنه من الناحية العملية العزفية يختلف عنه بقيمه الثالثة والسادسـة فيه سـيكاه - عوج (مي، سي). إذ إنهما في السلم التركي قريبتان من مي بيكار، وسي بيكار[61]، أي أنهما أعلى قيمة من القيمة المعروفة لهما في الشـام مثلا، وهذه مسألة سبق أن تطرقنا لها.

وضع سـقوط بغـداد بيد المغـول في العام 1258 حـدا للخلافة العباسـية ولفنونها، بعد أن ازدهر الفن في بلاطها ونشطت حركة التنظير الموسيقي. وعندما اعتـلى الأتراك عرش الخلافة سـنة 1517، حدث المنعطف التاريخي الموسـيقي، إذ أصبحت الموسـيقى عربية - تركية، وأصبحت عاصمتها الفنية القسـطنطينية (إسطنبول). ومنذ ذلك التاريخ أصبح من العسير التفريق بين ما هو عربي وما هو

تركي في موسيقانا إلاّ فيما يتصل منها بقيم الثالثة والسادسة (سيكاه وعَوج) التي تحدثنا عنهــا، وهي قيم بقيت اختلافا بين العرب والترك، وبين العرب أنفســهم. ولم يقتصر التأثير على الموســيقى، بل طاول المزاج النغمــي كلّه عزفا وغناء، وأثّر على التذوق الجمالي الموســيقي، وكانت الغلبــة فيه للغالب على المغلوب: للتركي في العربي. فقد بقيت الموسيقى العربية من الناحية النظرية معتمدة على السلّم الموسيقي العربي، الذي جاء به الأقدمون من المنظرين حتى القرن السادس عشر، بعد ذلك تبلورت موسيقى عربية على النحو الذي نعرفه عنها اليوم. ويعتبر هنري فارمر أن آخر عنقود المنظّرين الأقدمين العرب كان اللاّذقي، (القرن السادس عشر الميلادي) صاحب الرســالة الفتحية، ومن بعده دبّجت الرســائل بالتركية بدلا من العربية. وما جرى فيما بعد بعدة قرون أن المرجعية النظرية الموســيقية العربية توقفت عند الأقدمين وحدهم، وأَغفلت أو أَهملت ما جاء بعد الحقبة العباســية فترك ما للترك للترك.

متى ظهرت مسألة ثلاثة أرباع الصوت التي ذكرنا أنموذجيها في الثالثة والسادسة في الســلّم العربي (ســيكاه، عَوج) في الموســيقى العربية؟ ســؤال محيّر، إذ لم يتكلّم المنظّــرون الأقدمون عن ربع الصوت هذا، ولعلّ العرب اســتقدموه من الإغريق أو مــن الفرس. ويــرى فارمر أن ظهوره كان مع محــاولات التدوين الأولى عند العرب في القرن الثالث عشر الميلادي، وفي القرن الســادس عشر الميلادي مع شــمس الدين الصيداوي الذهبي الشهير بالدمشقي. وعندما اعتمد العرب فيما بعد نظام التدوين الأوروبي ظهرت الأرباع صراحة على السلّم كتابة ورمزا.

فهــم المســتشرق الفرنسي فيّوتــو Villoteau، الســلّم العربي، الــذي تكلم عنه المنظــرون العرب الأوائل، فهــما خاطئا على أنه مقسّــم إلى 17 ثلاثة أرباع الصوت. واعتمد هنري فارمر على مؤلَّفٍ نشره لابورد Laborde في باريس عنوانه: «محاولة في الموســيقى القديمة والحديثة»، Essai sur la Musique Ancienne et Moderne، وجد فيه أن لابورد يقسّــم السلّم: الديوان إلى 1200 سنت(*)، ويحدد نصف النغمة المعدّلة بـ 100 ســنت، فيصبح الديوان مقسّما بذلك إلى 24 قسما متساويا من أرباع

(*) السنت، وحدة قياس للمسافة النغمية.

الصوت، قيمة كل واحدٍ منها خمسون سنتا: تتضمن ثلاث نغمات كبيرة major، تتكون من 4 أرباع الصوت، وثلاث نغمات صغيرة minor، تتكون من 3 أرباع الصوت. وبملاحظة لابورد هذه نكون قد حصلنا على السلّم الموسيقي العربي الذي كان معمولا به في القرن الثامن عشر، وقد دعم فارمر تقسيم لابورد هذا للسلّم العربي[62].

كان صفي الدين الأرموي (1294 - 1216) في كتابه «الأدوار» قد ذكر العلامات الموسيقية بأسمائها الألفبائية، لكن هذه التسميات لم يعد معمولا بها، كما أن الدساتين قد اختفت كليا من زَند العود. وأصبح للعلامات الموسيقية الأسماء التي نعرفها بها اليوم، وبعضها يمكن أن يتسبب في اللبس، إذا لم يذكر صراحة في حاشية المقصود بالتسمية المستخدمة في السياق، ومثالنا على ذلك راست: علامة الدو، وراست المقام، وراست: الجنس.

كتب ميخائيل مَشّاقة (1800 - 1888) في بداية القرن التاسع عشر رسالة في الفن الموسيقي، وترجمها إلى الإنجليزية سميث[63] في العام 1848، وعلّق عليها: لاند Land، وباريزو Parisou، وكولاّنجيت Collangettes. وقد جمعها كلّها رونزيفال Ronzevalle[64] في ترجمته المشروحة لرسالة مَشّاقة. واعترف رونزيفال بأنّ نظريات مَشّاقة التي تعود إلى العام 1820، أسس فيها مَشّاقة نظريته على ربع الصوت، وهي تشبه إلى حدٍ بعيد ما جاء به لابورد Laborde. وقد دفعت النظرية السلّمية التي اقترحها مَشّاقة به إلى اقتراح عود سباعي الأوتار تضبط أوتاره على النحو التالي: فا، دو، صول، ري، لا، مي، سي: (جهاركاه، راست، نوى، دوكاه، عشيران، بوسليك، نهفت). على ألا تكون المسافة الصوتية بين الأوتار المعتمدة رباعية كما كان معمولا به، بل خماسية. الوتران الثاني والثالث يعزف بهما على وجه العود، ويمكن أن يغطيا وحدهما مسافة ديوان كامل. لكن عود مَشّاقة هذا لم يجد رواجا، وسرعان ما طواه النسيان هو ونظريته منذ نهاية القرن التاسع عشر. وقد حلّ محل عود مَشّاقة سباعي الأوتار عود خماسي الأوتار، أصبح هو الأنموذج بانتشاره واعتماده، تضبط أوتاره على النحو التالي: صول، لا، ري، صول، دو.

لقد جمع المؤتمر الأول للموسيقى العربية في القاهرة شخصيات عربية وغير عربية، منظرّين وموسيقيين، من مشارب واتجاهات وتيارات مختلفة ومتباينة

أحيانا فيما يتصل بشـؤون الموسيقى العربية من الناحيتين النظرية والعملية. ونورد هنا أهم الأفكار النظرية التي جاء بها المؤتمر والتي تتصل بالسلّم الموسيقي العربي:

1 - تقسيم الديوان إلى 24 قسما متساويا (محمد العطار - منصور عواد).

2 - تقسيم الديوان إلى 24 ربع صوت متساوية (مَشّاقة ).

3 - قُسِّم الديوان عند إدريس راغب بك، وإسكندر شلفون استنادا إلى ممارسات الموسيقيين لكنهما لم يتوصلا إلى نتائج مقنعة.

4 - اعتمـد كولاّنجيـت وأمين الديك وسـطى زلزل بقيمة 354,6 سـنت التي احتسبها الفارابي.

5 - حاول علي الدرويش الحلبي الجمع بين الممارسة الموسيقية العربية والتركية.

6 - اعتمد سلّم رؤوف يكتا بك نظام الكومّا التركي، وهو نظام يجمع بين المبادئ الموسيقية الهيللينية القروسطية، ومبادئ المنظّرين العرب الكبار.

7 - سلّم اقترحه مؤتمر القاهرة 1932.

احتـد الخلاف بين المؤتمرين حول قيمة السـيكاه في الديوان، بين فريق يجعلها عالية (الشماليين)، وفريق آخر جعلها منخفضة (الجنوبيين). وقد اقترح المؤتمر سلّما ينحـو منحـى فريق أهل الجنوب (مـصر - تونس) في اعتماد السـيكاه المنخفضة. ومازالت تلك المسألة عالقة حتى يومنا هذا.

ويمكننـا أن نقول بتلخيص وعجالة إن نظرية السـلم العـربي قد مرت بمراحل تطـور نوجزها كما يـلي عونا لنا في رؤية شـاملة تاريخية لهـذا الموضوع المهم في الموسيقى العربية:

1 - الجاهلية واعتماد تقسيم وتر الطنبور مرجعا.

2 - النظام القديم الهيللّيني.

3 - نظرية زلزل (القرن الثامن الميلادي).

4 - نظرية الكندي (القرن التاسع الميلادي).

5 - نظرية الفارابي (القرن العاشر الميلادي).

6 - نظرية ابن سينا (القرن الحادي عشر الميلادي).

7 - نظرية صفي الدين الأرموي (القرن الثالث عشر الميلادي).

وتعد الفترة الممتدة من سقوط بغداد بيد المغول في القرن الثالث عشر، وحتى

عـصر النهضة العربية الذي بدأ في القرن التاسـع عشر، تعدّ موسـيقيا حقبة ركود وخمول، حقبة ظلامية في جميع النواحي.

يرى هنري فارمر أن السـلّم الموسـيقي الذي اعتمده المنظّـرون العرب الأوائل في القرن الثالث عشر، قبل سـقوط بغداد، سُـلّم موفق، لكنه تطرق إلى سلّم أسبق منه وأقدم كان معمولا به في سـورية مسـاحته الصوتية تمتد من دو (راست) حتى دو (ماهـور)، والأخير يتوافق مع دو كردان في النظام المعمول به اليوم. الأمر الذي يوحـي بأننا عدنا إلى ضبط عود يغطي ديوانا واحدا كما كان حاله قديما. كما يذكر فارمر الشـيخ عثمان بن محمد الجندي صاحب «رسالة روض المسرّات»[65]، ويذكر فيهـا صاحبها نظاما تركيا - عربيا يمتد من صول (نوى) وحتى صول (رَمَل توتي)، أي أنه يغطي مسـاحة ديوانين كاملين. ويقول إن هذا السلّم شاع استخدامه في سورية عام 1800م تقريبا على يد موسيقي حلبي[66].

أما التحليل المقامي عنـد رودولف ديرلانجيه، الذي نجده في المجلد الخامس من مجلدات الموسـيقى العربية، فأغلب الظن أنه قام به بمساعدة علي الدرويش الحلبـي، إذ إنـه يتطابق مع العرف المتبع في بلاد الشـام قاطبة، ولا شـك في أنه كان للدرويـش فيها كلمة مرجّحـة، إذ إن ديرلانجيه عاش وعمل على مؤلفاته في «النجمة الزهراء» بتونس، وهو لا شـك تأثر بما كان يسـمع يوميا من موسـيقى تونس والمغرب العربي كلّه عموما، ومعرفته بالعرف المتبع في بلاد الشام إنما جاءته من الشيخ الدرويش.

يطلق على النغمات والمقامات المستخدمة في موسيقانا العربية أسماء فارسية، لكن هذا لا يعني أن هناك صلة أبوة وبنوة مباشرة بين الموسيقى العربية والفارسية. فاستخدام الاصطلاح الفارسي سببه أسبقية حضارية كانت للفرس أيام إمبراطوريتهم المزدهرة ولم تكن للأعراب رحّلهم وحضرهم. ولا يعني استخدامنا لمقام الراست مثلا استخداما لمقام فارسي، فالمزاج مختلف تماما، وكلاهما جميل في سياقه وفي غير سياقه الجغرافي من الناحية الجمالية.

ذكرنا أن العود العربي الذي عرفناه كان يشدّ عليه أربعة أوتار، وأضيف له وتر خامس، والعود خماسي الأوتار هو اليوم أكثر الأعواد شيوعا في المشرق العربي. وهذا العـود تضبط أوتاره بمسـافة رباعيات فيما بينها، وهو تقليـد يتجاوز عمره عشرة

قرون ومازال مستمرا حتى يومنا هذا. وكان الوتر الخامس يضاف في السابق وترا جوابا (حادا)، وذلك لتغطية مسافة ديوانين كاملين، وإلاّ كان لزاما على عازف العود، ليغطي مساحة ديوانين، أن يعزف على وجه العود. كان إسحق الموصلي يفضل أن يعزف على وجه العود مستكملا بقية الديوان، وهناك عوّادة اليوم يفضلون العزف على وجه العود في الطبقات الحادة تأكيدا على براعتهم في العزف، إذ إن العزف على وجه العود يتطلب مهارة ودقة لاستخراج صوت ونغمة موسيقية دقيقة وواضحة، وهذا لا يتأتى إلاّ للمهرة من العازفين. واليوم يضاف الوتر الخامس المزدوج في القرار، وليس في الجواب، ولم يعد يطلق عليه الوتر الخامس، وإنما الوتر الأول ولم تكن إضافة الوتر الخامس في القرار بقصد استخدام الترجيف الجهير الظهير بين الوترين الخامس والرابع عموما، وإنما بقصد تنفيذ مسافة خماسية بين الوترين الخامس والثالث، مما يوفر للعوّاد إمكانات كبيرة في العزف على العود. ولنذكر هنا أن العود الحالي تضبط أوتاره في الأغلب الأعم على النحو التالي، من الأعلى إلى الأسفل، من القرار إلى الجواب: صول1، لا1، ري2، صول2، دو3. ولنلاحظ أن إضافة الوتر الخامس في القرار مكّنت العازف من مسافة خماسية بين: صول1، وري2، ومن ديوان كامل بين صول1، وصول2.

ولعلنا نجد تفسيرا تاريخيا لما سبق في ما ذكرناه عن اللبناني مَشّاقة الذي اعتمد في القرن التاسع عشر عودا سباعي الأوتار ضبطها فيما بينها بمسافات خماسية، ضابطا الوتر الأول على نغمة فا، والثاني على نغمة دو، والثالث على نغمة صول. وشرح في رسالته أن كثيرين من الموسيقيين السوريين يضبطون وتر عودهم الأول على نغمة صول، لأن أغلبية الألحان تبدأ على نغمتي: ري2، وصول2، فإذا ضرب العوّاد الوتر الأول الصول، وهو يعزف على ري2، يحدث بذلك طنين الهارموني للعلامة الأساس، وإذا كان اللحن يبدأ بنغمة الصول بدلا من نغمة الري فهو بذلك على مسافة الديوان كاملا[67]. الطريقة التي يعزف بها العوّادة عندنا اليوم، ونعني بهم عوّادة المدرسة التقليدية الشامية، مدرسة عمر نقشبندي، تؤكد فكرة ميخائيل مَشّاقة. ويستخدم الوتر الخامس القرار الجهير اليوم استخداما زخرفيا، حِلية عزفية. وقِلّة من العوادة تستخدم هذا الوتر الغليظ الجهير عفقا للعزف عليه، وهذا ما تميزت به المدرسة الدمشقية التقليدية في العزف على العود.

لضبط الوتر الأول في العود أهمية وتأثير في نغمة ضبطه على الوترين الثالث والرابع في عزفهما مطلقين. لذلك لم تكن المحاولات الكثيرة التي ضبطت نغمة الوتر الأول في العود على نغمات مختلفة وليدة مصادفة أو نزوة، بل كان الباعث عليها في أذهان أصحابها ما يتأتى عنها عزفا.

ولنعد هنا قليلا إلى السلّم العربي، المرجع، الذي يغطي مساحة ديوانين اثنين، وأربعة أجناس أساسية. لكننا لن نتدخل هنا في إعطاء قيمة محددة للثالثة (سيكاه) والسادسة (عَوج) في الديوان، لأنهما بحد ذاتهما أصبحتا ذات قيمة رمزية موسيقية جغرافية تتغير من منطقة إلى أخرى، تنخفض كلما انخفضنا جغرافيا، وتعلو كلما قصدنا شمالا، وفي كل منطقة جغرافية هناك من المنظّرين من يحسب قيمتها رياضيا بدقة وفق مزاج سماعهما.

يرى ديرلانجيه أن العرب استعاروا نظامهم الموسيقي من البيزنطيين، إما مباشرة عنهم، وإما نقلا عن الفرس. وأن هذا النظام له خصوصية تَسِم موسيقات الشرق الأدنى كلها (أي موسيقات بلاد الشام)، وهي أنها لا تعتمد الديوان وحدة موسيقية لها، كما هي الحال في الموسيقى الأوروبية الحديثة، حيث يشكّل السلّم الموسيقي فيها كلاً مستقلا ووحدة وكيانا نغميا، بل هو مبني في موسيقات بلاد الشام، المقترضة من البيزنطيين، على مسافات صوتية رباعية وخماسية لحنية[68]. وتقوم موسيقانا، خلافا لما هي عليه الموسيقى الأوروبية الحديثة، على ما أسماه المنظرون العرب القدامى بحورا أو عقودا أو أجناسا ومفردها تباعا: بحر، عِقد، جِنس، وهذه الوحدات الصوتية تتكون إمّا من خمس نغمات وإما من ثلاث نغمات يفصل بينها إذا اجتمع اثنتان منها نغمة أو تكون النغمة الأخيرة من الوحدة الأولى هي النغمة الأولى من الوحدة النغمية المتحدة معها.

وما تجدر ملاحظته في مسألة ربع الصوت ما يلي:

- ربع الصوت لا يشكل بمفرده نظاما صوتيا أو وحدة نغمية، ولا نعزف ربعي صوت متتاليين متتابعين.

- ربعا صوت متتاليان متتابعان يشكلان نظريا نصف نغمة (مي بيمول - لا بيمول - سي بيمول) مثلا.

- إذا لم يكن ربع الصوت هو المؤسس للجنس أو العقد أو البحر كعلامة

مرجعية له فغالبا ما نصادف ثلاثة أرباع الصوت.

- أربعة أرباع الصوت تشكل عمليا علامة ماجور (كبيرة).

- خمسة أرباع تشكل تون أعظمي ton maxime.

- ستة أرباع trihémiton تشكل ثلاثة أنصاف نغمة، أي نغمة ونصف النغمة.

الموسيقى العربية قائمة إذن على البحر، العِقد، الجِنس. وهي باجتماعها بعضها مـع بعض تغطي المقـام[69]. وقد ذكر ديرلانجيه في بحثـه المقامي هذا 119 مقاما شرقيا، وقد عكفت على اســتنباطها لجنة متخصصة يرأســها التركي رؤوف يكتا بك، والمصري مصطفى رضا، وراجعها الســوري الشــيخ علي الدرويش الحلبي (1884 - 1952) خلال أعمال مؤتمر القاهرة الأول للموســيقى العربية سنة 1932. وقد درس ديرلانجيه وعلي الدرويش معا المقام مفهوما وشكلا، ولكنها دراسة مرت مرور الكرام، وكانت تســتحق الوقوف عندهــا طويلا، ولا بد من العودة إليهــا للبحث والتفكر. وهذه الرؤية التحليلية البحثية الشاملة للمقام مفهوما وشكلا، بتفكيكه إلى عناصره المكوّنة له، لم يتبنّها الباحثون العرب منهجا ودليلا في تحليل المقامات، وهم يكتفون عموما بعرض مقامٍ يتشكّل من ثماني نغماتٍ، له علامة مسيطرة tonique، من دون الخــوض في التفاصيل الثرية التي تطرق إليها الدرويــش وديرلانجيه في بحثهما عن المقام مفهوما وشكلا، أي من دون الخوض في العناصر المكوّنة للمقام المحلَّل.

ذكر البارون رودولف ديرلانجيه، كما أوضحنا، 119[70] مقاما مســتخدما في بلاد الشــام. في حــين ذكر التونسي صالح المهــدي 15 مقاما على درجــة دو، و14 مقاما على درجة ري، وســتة مقامات على درجة مي، ومقاما واحدا على درجة فا، ومقاما واحدا على درجة سي بيمول، ومقامات أخرى خارج هذا التصنيف[71]. والسبب وراء تصنيــف المهدي هذا هو أن الموســيقيين العرب درجوا واعتــادوا تصنيف المقامات حسب درجة استقرارها، وهي طريقة انتقدها ديرلانجيه[72]. ويعزو ديرلانجيه هذا إلى مســألة التصوير[73]، إذ تســمح الدرجات الأســاس tonic به. لكن التصوير كما يراه ديرلانجيه هو تكيّف الآلة مع الصوت البشري المصاحب لها، ويستخدم لإظهار براعــة العازف أحيانا في تصوير مقام عــلى آلة معروف أنه صعب جدا عزفه عليها. والدرجة الأســاس في المقام يراها بعض الموســيقيين والمنظريــن مهمة، وبعضهم لا يراهــا كذلك. إذ إن هذه النغمة الأســاس قد تكون مثلا دو عــلى آلة، وفا على آلة

أخـرى، ودو دييز على آلةٍ شرقية ثالثة. الأمر الذي يجعل النغمة الأسـاس لمقام من المقامات تتأرجح مع النغمات التي تستسهلها الآلات الشرقية حسب طبيعة ترتيب أصواتها. وهذه مسألة يشترك فيها العازفون العرب والترك والفرس معا. وفيما يتصل بالعود تحديدا، تظهر هذه المسألة بوضوح حسب الدوزان المعتمد ودرجات الأوتار المطلقــة فيــه. فالوتر الأول في العود يضبط مثلا في دمشــق والقاهرة والمغرب على درجة صول، بينما كان يضبطه منير بشـير على درجة دو، وكان جميل بشير يضبطه عــلى درجة ري. فتتغـير والحال هذه درجات الأوتار عندمـا تعزف مطلقة، وتتغير معها الدرجات الأســاس للمقامات. وهذا هو السبب الذي يجعل المستمع المتلقي يســتهجن بعض الأســاليب العزفية التي لم تألفها أســماعه، بســبب الدوزان وتغيّر العلامة الأســاس المطلقة المتوارثة ســمعيا للمقامات، أو على الأقل لبعض المقامات التي يكثر تداولها كالراســت والبيات والســيكاه والحجاز. فمن يستمع إلى تقاسيم عمر نقشــبندي يســتهجن ما يسمعه من منير بشــير مثلا، وذلك بسبب التفاصيل الكثيرة التي أوردناها تباعا[74].

ومســألة التداخل هذه بين الطرائق التركية والعربية المصرية والسورية تحديدا مســألةٌ طبيعيةٌ جدا إذا ما أخذنا بالحســبان التلاقح الثقــافي والفني التركي العربي، والتجاور الجغرافي، والمزاج المقامي العام، وهي عوامل وجدت لها ملعبا في آلة العود الجميلــة التي تتقاســمها الثقافتان العربية والتركية مزاجــا وفنا، فضلا عن الوجود التركي العثماني أربعة قرون ونيّفا من الزمان في مصر والشام، تثاقف فيها الطرفان في الحد الأعظمي للتثاقف أخذا وعطاء[75].

وقد كان لقدوم الشريف محيي الدين حيدر إلى العراق مطلع القرن الماضي أثر عظيــم الشــأن في تطور العزف على آلة العود في العــالم العربي كلّه. فقد جعل هذا العازف التركي العثماني الأرستقراطي المبدع آلة العود الآلة المرجع، كما هو شأن آلة البيانو عند الغرب، فأصبح العود آلة للتدريب والتدرب على مهارات تكنيكية عزفية مجلية لم تكن معروفة عندنا قبله. وقد علّم طلبته في معهد بغداد الموســيقي، من العام 1937 وحتى العام 1948، أساليب تعليم حديثة جدا فخرّج مجموعة مذهلة من عازفي العود، فريدة في أســلوبها وتأهيلها، وجميعهم بدورهم أهّلوا جيلا شــابا جديــدا يعود الفضل في رفيع مســتواهم العزفي إلى المعلــم الشريف محيي الدين

بتأثير غير مباشر. لقد أسس تعليم محيي الدين لولادة مدرسة عزف عود جديدة تركية - عراقية لاتزال ثمارها تزهر وتنضج حتى يومنا هذا. وهو أسلوب يفرق عن الأسلوب الذي كان سائدا ولايزال، ولو بدرجة أقل مما كان عليه في النصف الأول من القرن العشرين، للمدرسة التقليدية المصرية - السورية[76]. ولنلاحظ هنا أننا لم نتطرق إلى أساليب العزف على آلة العود في بلدان المغرب العربي: ليبيا وتونس والجزائر والمغرب وفيها كلها مجيدون يعزفون بأساليب مختلطة مصرية شامية. وكثيرون منهم تأثروا بالمدرسة التركية - العراقية التي أسس لأسلوبها حيدر. وبقيت في المغرب العربي طبعا أساليب تقليدية نابعة من موروث بلدانها الموسيقي الغني.

عمد الشريف محيي الدين حيدر على ضبط أوتار عوده السداسي الأوتار المزدوجة على النحو التالي: ري1، لا1، سي1، مي2، لا2، ري3[77]. وهو يفرق عن كل ما أبنّاه من طرائق. والطريف أن الذين تتلمذوا عليه مباشرة من عازفين لم يتبنوا طريقة المعلم حيدر في ضبط أوتار أعوادهم وفضلوا طرائق أخرى يناسب طنينها أذواقهم.

## تحسينات على صناعة العود

ومن الأعواد التي تستحق الدراسة عود عازف العود التركي جينوتشين تانريكورور، وكان يعمل مستشارا موسيقيا لدى الحكومة العراقية سنة 1972. وقد صمم تانريكورور منهجا لتعلم العزف على آلة العود (ميتود) حصل جزؤه الأول على جائزة سنة 1970 في تركيا. وقد صمم هذا العازف المعلم عودا أصغر من الأعواد العربية المعروفة، وجعل له قصعة أقل عمقا مما هو معروف، فبدا شكل عوده صغيرا أقرب إلى ما نسميه عندنا في بلاد الشام بـ «العود النسواني». وقد صنعه له صانع عود إسطنبولي أرمني، ربما كان صبري قوكتاب من أنقرة، شكّل قصعته بـ 26 شفرة خشبية، وصنع له وجها رقيقا جدا وشد عليه ستة أوتارٍ مزدوجة، دوزانه واسع، خصوصا في منطقة القرار الجهير، حيث يصل إلى قرار سي. واعتمد المسافة الخماسية بين الوترين السادس والخامس، وجعل المسافات بين بقية الأوتار رباعية، جاعلا العود يغطي مساحة أوسع في الجواب الحاد، إذ ضبطه على نغمة ري3. وعلى هذا النحو يغطي عود جينوتشين تانريكورور مساحة أربعة دواوين فضلا عما يمكن عزفه

على وجه العود. ويكون دوزان عوده على النحو التالي من الأعلى إلى الأسـفل: (سي، فا#1، سي1، مي2، لا2، ري3). ويكون بذلك قد حقق مساحة صوتية غير مسبوقة.

لو تتبعنا صناعة العود بشـواهده المحققة فعلا، أي بالنماذج التي وصلتنا منه، لأمكننا أن نسجّل ملاحظاتٍ كثيرة تتصل بالإضافات التي أُدخلت عليه والتحسينات الصناعيــة التي شــهدتها صناعة هذه الآلة، فضلا عن عدد أوتــاره الذي ارتفع من وترين إلى سبعة أوتار في فتراتٍ زمنيةٍ متتابعة، وعلى أيدي محترفين قصدوا جميعهم، في معرض عزفهم المستمر الطويل على هذه الآلة، تجويد أداء العود صوتيا وتوسيع مداه وتذليل الصعوبات التكنيكية لرفع مستوى مهاراتهم في العزف. وطائفة الأعواد التــي نتحدث عنها هنا تبدأ من العود العربي القديــم ثنائي الأوتار فرباعي الأوتار، والعود الغربي الذي عُرف في إسبانيا وانتقل منها إلى أوروبا كلّها وكُتبت له مؤلفات مخصوصة، ولنا منه شــواهد صنعية، ونماذج ســمعية كثيرة، تُظهر لنا طبيعة صوته التــي تختلف عــن طبيعة صوت العود الشرقي الذي نعرفه، وذلك بســبب طريقة صنعه، وطريقة ضبط أوتاره، وشكل زنده، ومادة أوتاره، والأخشاب التي صنع منها، وطريقة جمعها ولصقها، والمواد التي تســتخدم في طلاء أجزاء أخشــابه. كما نقصد هنا الأعواد المصرية والشــامية والمغاربية، وهي طائفة كبيرة جدا من الأعواد لا بد من فحصها ودراســة طبيعة أصواتها لنعرف الخط البياني الذي تطورت فيه صناعة العود بناء على متطلبات عازفيه وســعيهم الدؤوب لصوتٍ أوضح وأدق، وسلاســة عزف تمكن من البراعة في الأداء. والحيثيات العديدة التي ذكرناها لا تجمعها أرومة واحــدة، بل إننــا نجد منها متفرقات مجتزءات مبعثرات، كل دراســة منها اختصت بعــود أو بناحية منه، بمنطقــة جغرافية أو ببلد بعينه، أو بعــود عازفٍ بعينه، كما سنفعل نحن لاحقا باختيارنا عود عمر نقشبندي، وعود زكي محمد، وعود منير بشير، وعود محيي الدين حيدر. وهناك أعواد كثيرة يمكن تفحصها كعود نصير شمه، وعود عمر بشير، وقبلهما عود جميل بشير، وجميل غانم، وعزيز غنّام... وستطول اللائحة حتــما مع الزمن فالبلدان ولّادة ولكل منهم رؤية وغاية يترجمها إلى تحســين جديد في طريقة صنع العود ودوزانه.

كثــير من المعلومات التي نعرفها عــن المعلم محيي الدين عُرفت وانتشرت عن طريــق تلميذه النجيب الأثير لديه جميل بشــير. وكان الفضــل فيما حُفظ للمعلم

مـن أعمال وأوراق ومدوّنات، فضلا عن الأعواد التي تركها، لزوجته السـيدة صفية آيلا التي جمعت ما خلّفه المعلم في متحف باسمه في إسطنبول. ومن بين المدونات التي خلّفها المعلم لآلة العود مقطوعة «كابريس2»، كتبها في إسطنبول سنة 1924، يتطلب عزفها مهارة اسـتثنائية، فضلا عن عود دقيق الصنع، رهيف الصوت دقيقه، يُمكّـن زَنده عازف عود متمكنـا، رفيع التأهيل، من عزف عمـلٍ مماثل. ولم يكتب محيي الدين «كابريس2»، وغيره من الأعمال لنفسه فقط، بل لعازفين غيره يمتلكون مـا امتلكه هو. والعود القادر على تنفيـذ هذا العمل يجب أن يغطي دوزانه ثلاثة دواويـن ورباعية (أربع نغمات)، وهو مدى عزيـز مناله على أعوادٍ تقليدية الصنع قديمة الدوزان. وقد جارى جميل بشير معلِّمه في عزف ما كان يكتبه من مقطوعات صعبة، إذ كان يمتلك الموهبة والتأهيل والتكنيك والعود المناسـب لذلك. وقد كتب جميل بشـير بدوره «كابريـس» للعود محاكاة لمعلّمه، يتطلـب عزفه عودا يغطي مساحة ثلاثة دواوين وخماسية (خمس نغمات).

قـدرُ محيـي الدين حيـدر قدرٌ شـخصي وفني غريـب جدا، فهـذا العثماني الأرسـتقراطي ما كان له أن يكون موسـيقيا محترفا وممارسـا لهذا الفن، فما كانت عائلته العثمانية ذات الأصول الشريفة لتسمح له بذلك. ولكنه دخل باب الموسيقى أسـتاذا استقدمه العراق سنة 1934 وظل فيه حتى سـنة 1948 تتلمذ عليه طوال هـذه الفترة تلامـذة موهوبون جعل منهم أسـاتذة كبارا. ولم يحـظ محيي الدين أول عهده بتقدير من تركيا أتاتورك لسـببَين اثنـين جوهريَّن وقتئذ: أصله العثماني الأرسـتقراطي، وعزفه على عود عثماني، إذ حاربت الكمالية الناشئة وقتئذٍ السلطنة والخلافة العثمانية وموسـيقاها، وكان لمحيي الدين منهـا نصيبٌ كبيرٌ. لكنه عندما عـاد إلى تركيا كانت البلاد قد تعافـت من عقدتها العثمانية، وتصالحت مع ثقافتها الموسـيقية، ومـع آلة العـود، فقدّرته تركيا حق قـدره، وردت إليـه وإلى تاريخها الموسيقي العثماني العريق اعتبارهما.

كان جميـل يعـزف على عود معلمه من آنٍ إلى آخر، غـير أن الأعواد التي كان يملكها كانت أعوادا بغدادية الصنع والأنموذج والمقاييس. وأحد أعواده فيه مزج بين خصائص العودين التركي والعراقي معا، فهو أعرض وأقل عمقا من العود الدمشـقي والعود المصري، ومشـطه أطول، يباعد بين الأوتار من الأنف وحتى المشط، ويجعل

الأوتار مشـدودة وعالية قليلا عن الزَند والوجه. وهـو عود رنّان يصدر صوتا لامعا قويـا دقيقـا في آنٍ معا، ويتطلب العزف عليه عفقا قويـا. وقد وجد بعض العوادة أن عود جميل بشـير يصعب العزف عليه بسـبب شـدّ أوتاره وابتعادها عن الزَند والوجـه، فضلا عن عـرض وجهه الذي يتطلب عفقا قويا عـلى الزند والوجه، وقوة أصابع ومفاصل ومرفقٍ عالٍ، لكن جميل قصد أن يكون عوده على هذا النحو. وهذا يثبت ما تقدمنا به على أن كل عوّاد كان يُدخل على عوده تعديلاتٍ تتناسب ورؤيته وتكنيكه العزفي[78]. ويعزو البعض قِصر تقاسـيم جميـل وارتجالاته إلى التعديلات التـي أدخلها على عـوده، والتي تتطلّب جهـدا فيزيائيا في العـزف كان يمنعه من الاسترسـال طويلا في تقاسـيمه، فالضغط القوي على الأوتار، والضرب المصاحب له بالريشـة المزدوجة الصاعـدة الهابطة، والمرفق المرفوع قليلا بسـبب عرض الوجه، مجهـودات عضلية إضافية لا علاقة مباشرة لها بالموهبـة والخيال اللحني والمعرفة المقامية ورهافة الحس والذوق الأدائي والمزاج المقامي.

يلجأ العازفون إلى العزف على وجه العود، حتى القمرة الوسـطى، لتوسيع مدى صـوت العـود، لكنها طريقة محفوفـة بالمخاطر الصوتية، إذ تتطلـب مهارة عزف وتكنيـك أصابع قويـا وعفقا دقيقا وعـودا دقيق الصنع لاسـتخراج علامات حادة جـدا، دقيقـة النغمة، وهو أمرٌ لا يتأتى بسـهولة إذا غاب شرط مـن الشروط التي ذكرناها. كان جميل بشـير بارعا في هذه التقنية، وله صورٌ تُظهر أصابع يده اليسرى وقد توغلت على سـطح عوده حتى القمرة الرئيسة، وقد استطاع استصدار دواوين كاملين من وتر عوده الخامس بطريقة العزف هذه وتعلم منير بشـير هذه التقنية من أخيه جميل، لكن السـبق المجلّي فيها بقي لجميل، الذي تعلم هذه التقنية من المعلم حيدر. كان للتعديلات التي أجراها جميل بشير على عوده من توسيع المسافة بين الأوتار، من أنف العود وحتى مشـطه، دور كبير في تمكينه من العزف على وجه العود بحرية ودقة. وليس غريبا على جميل بشير أن تُعزى إليه مآثر عزفية من هذا القبيل، إذ ظل فترة طويلة من الزمن يُعدّ أفضل عازف عود في الشرق الأوسط. وكان يُقال عن أسلوبه في العزف أنه لا يجارى ولا يُقلّد[79].

العـود الذي كان يعزف عليه جميل بشـير هو عود خـماسي الأوتار مزدوجة، يعلوهـا وتر واحد غليظ جهير. الوتـران المزدوجـان الأولان مصنوعان من الحرير

كما جرت العادة في الأعواد المشرقية. وكان جميل يضبط أوتار عوده أعلى مما كان معروفا في زمانه ما عدا الوتر الغليظ الجهير، إذ كان يجعل المسافة في طبقة الجواب الحادة خماسية، في حين يبقي المسافة بين بقية الأوتار رباعية. وجعل جميل الوتر الغليظ الجهير في الأسفل، تحت الوتر المزدوج الخامس، مستخدما طنينه أثناء العزف. وقد يكون من المفيد أن نذكر هنا أن جميل كان عازف كمان متمكنا، وأفاد كثيرا من إجادته العزف عليه في عزفه على العود، وهو هنا يتشاطر ومعلمه الشريف محيي الدين حيدر هذه الموهبة المزدوجة، إذ كان حيدر عازف تشيللو ممتازا أيضا.

نذكر هنا طريقة ضبط أوتار عود جميل بشير على النحو التالي:

| الوتر | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 6 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| صول1 | ري2 | مي2 | لا2 | ري3 | صول3 |

صمّم جميل بشير منهجا لتعلم العزف على العود ورد في كتاب «العود وطريقة تدريسه»، الذي نُشر في بغداد سنة 1962، واستهله جميل بمفاهيم أساسية نظرية موسيقية تتصل بالصولفيج والمقامات العربية والعراقية، وجعل مرجعية ضبط الأوتار آلة البيانو. وقد اعتمد في منهجه التعليمي المتطور مبدأ الصعوبة التصاعدية في العزف، ودوّن في الصفحة 12 من منهجه هذا وبخط يده مقطوعته كابريس، التي تُظهر همّه الدائم في توسيع مدى العود الصوتي.

أما الأعواد التي كان يعزف عليها منير بشير فقد كانت أكثر الأعواد دقة في الصنع والصوت. وكان يصممها منير بنفسه بالتشاور مع صانع أعواده العراقي محمد فاضل. وكانت الأعواد هذه الناطقة الصوتية الموسيقية لفكر وتعاليم محيي الدين حيدر التي شكّلت ما يعرف اليوم في التأريخ الموسيقي بمدرسة بغداد التركية - العراقية في العزف على العود. وقد اكتشف منير بشير ومحمد فاضل خفايا صنعية حرصا على عدم البوح بها لتبقى مأثرة لكليهما وخوفا من تقليدها.

كانت طريقة دوزان الأوتار مسألة شخصية فنية بحتة، وكان كل عازف ماهر يستنبطها فكرا وتجريبا وفق رؤيته لما يعزف. لكن الملاحظة والتسجيلات والصور

أصبحت كلها وثائق يستطيع الباحث استنطاقها وتحليلها. أما عود منير بشير فهو بمقاييسه أصغر من العود العراقي بوضوح، وأصغر قليلا من العود الدمشقي، ويكفي مقارنة الأرقام بعضها ببعض لندرك ذلك. وهو يشترك مع عود أخيه جميل بشير بتباعد أوتاره من أنفه وحتى مشطه، الأمر الذي مكّنه كما مكّن أخاه من العزف على وجه العود وحتى القمرة بوضوح ودقة. وقد أخذ منير عن أخيه جميل استخدام الأوتار في الجواب الحاد، وفق ما كان معمولا به في الكمنجة التركية، بعفق الوتر بالوسطى، فيهتز قسم صغير جدا منه، مما مكنه من استخدام الوتر الخامس مغطيا ديوانين.

مقاييس عود منير بشير محسوبة بالميلليمتر:

- المسافة بين الأنف وجسر الأوتار (الفَرَس) (طول الوتر) 590.
- المسافة بين الجسر (الفَرَس) والزبيبة (المشط المثبت خلف القاعدة) 93.
- قاعدة العود 110.
- طول المشط 150.
- طول الزند (الإبريق) 195.

لا يتضمن عود منير بشير مشطا مثبتا على وجه العود من جهة القاعدة لربط الأوتار به، بل وضع مكان المشط فرسا عريضا تستند عليه الأوتار كما هي الحال في آلة الكمان، في حين جعل في قاعدة العود مشطا معدنيا للأوتار. وتخفف تقنية تثبيت الأوتار هذه من قوة الشد على وجه العود فيما إذا كان المشط مثبتا عليه من جهة القاعدة، وهذا يُحسّن صوت العود ورنينه، إذ يحرر وجهه ويجعله مُرجّعا لصوت الوتر. وبعض الصناع الذين لجأوا فيما بعد إلى تقنية تثبيت الأوتار هذه لم يكن دافعهم تجويد رنين العود بقدر ما كان هدفهم تخفيف الضغط على وجه العود الرقيق عموما. وهناك محاولات صنعية جديدة تثبت زند العود بالقصعة تثبيتا معدنيا تلافيا أيضا لتغيّر شكل الزند وميلانه نحو الدخل قليلا بفعل شد الأوتار. ونلاحظ أنها كلّها حلول صنعية لمشكلات تظهر بعد مدة من العزف على العود. الحلول الصنعية التي أوجدها منير بشير مع صانع الأعواد محمد فاضل كان همّها الأول تحسين رنين العود، ولو كانت الحلول تتضمن في آنٍ معا حلّ مشكلات صنعية

أخرى تندرج في المقام الثاني مقارنة بالهدف الأول. فالمشـط المعدني الذي اسـتخدمه حرر الوجه كما أسلفنا وحلّ مشكلة خزّ الأوتار التي كانت تظهر في الأعواد التي يثبت مشط الشـدّ على وجهها من ناحية القاعدة[80]. وقد اعتمد منير في دوزانه صوتا أقل حدة من صوت دوزان أخيه جميل، ومن دوزان بعض عازفي العود الأتراك، مستخدما المسافة الرابعة في الجواب، وجعل المسافة بين الأوتار من الأول حتى الخامس المسافة التقليديـة المعتمدة في الأعواد التقليدية. وقياسـا إلى الدوزان التقليدي العربي للعود الذي يؤكد على نغمتي صول1 وري2، أكد منير بشير في دوزان عوده على نغمتي فا1 ودو2، وهنـا تكمن فرادته. فأخوه جميل عـازف الكمان متعلق بنغمة الري، في حين أن منير الذي يعزف على البيانو يبقى مرجعه الطنيني نغمة دو، أي أخفض من نغمة أخيـه المعتمدة بنغمة. وبنظرة متفحصة لدوزان عود منير نلاحظ اسـتخدامه: دو2، ري2، صول2، دو3، فا3، (فا1 قرار غليظ). الأمر الذي نترجمه كمسـافات على الأوتار على النحو التالي: مسـافة ثانية ماجور، ثلاث مسافات رباعية كاملة، وديوانان. أحيانا يمكننا أن نسـمع الوتر السادس الغليظ الجهير الذي وضعه منير بشير أول أوتاره من الأسـفل على نغمة مي، أي أخفض بنغمة من دوزانه الاعتيادي للوتر الجهير المضاف، ولعل الأمر يكون خفضا كاملا لدوزان العود لاعتباراتٍ عزفية أو مزاجية سمعية.

ومـا يمكن أن نسـتخلصه مـما تقدم أن مقاييـس العودين الشـامي والمصري التقليديـة المعروفة تاريخيا ظلت ثابتة فـترة طويلة من الزمن لاقتران الآلة بالغناء تحديـدا، إذ كانت المصاحبة تقتـضي تتبع الصوت المـؤدي، ولا تتدخل إلاّ ممهّدة بتقسـيم مقامي أو بلازمة أثنـاء الغناء. ودور العود هذا على مـدى قرونٍ طويلة لم يكن يسـتدعي محاولات لتوسـيع مداه الصوتي، مادام ما كان يؤديه من مساحة صوتية، تغطي ديوانين اثنين، يفي بالغرض وزيادة عما يتطلبه الصوت البشري، وعمّا يتطلبه التقسـيم الارتجالي المقامـي، وفق أمزجة التلقي العـام التي كانت تعترف للعود بهوية صوتية معينة لا يخرج عنها. هذه الاعتبارات الواقعية هي التي جعلت من مقاييس العود وطريقة صنعه الجيدة ثوابت لا يدخل عليها إلا التجميل الزخرفي والمـواد النبيلة التي تدخل في صنعه، كأن تُصنع القمرات من العاج الفاخر المحفور وتُزيّن تيجان المفاتيح بالعاج، ويصنع العود من أخشـاب فاخرة أخذت قسطها من التجفيـف الضروري قبل قطعها وشـغلها وتطويعها لتصبح زندا أو وجها أو قصعة.

وقد تخلى العود الحديث عن هذا كلّه تخفيفا له ولوجهه، وتحريرا له من كل ما من شـأنه أن يُخفّت صوته أو يكتمه، وقلّت الأعواد التي بقمراتٍ مشغولة اليوم، اللهم إلا ما يُصنع في تركيا ويستوفي الشرطين الأساسيين: دقة الصنع وأناقته، ووضوح صوته ودقتـه. أما ما عدا ذلك فنرى أعوادا قمراتها بيضاويـة فارغة، خفيفة الوزن دقيقة الصنـع، غـير أنها تخلو من كل جمال ظاهري، إذ تحـوّل العود أداة فقط، وفي هذا حيفٌ كبيرٌ، إذ لا تتنافى الأناقة مع الدقة ووضوح الصوت، وهما أمران تمكّن الصانع التركي المُجيد من تحقيقهما، كما كان الصانع الدمشقي القديم - ونخص بالذكر هنا عائلة نحات - قادرا على تحقيق هذه المعادلة الصعبة: الدقة والأناقة.

إن ظهـور عازف العود المنفرد هو الذي أحدث النقلة النوعية في صناعة العود، وفي البحـث عن توسـيع مسـاحته الصوتية، بإضافـة أوتار جديدة لـه، وبإحداث تعديـلاتٍ جوهرية في صنعه. وسنسـتعرض أعوادا بعينها لعازفـين مجلّين بأعينهم ظهـروا كعازفي عود منفردين همومهم الأدائية تختلف كليا عن نظرائهم المصاحبين للغناء، أو العازفين في فرقة موسيقية. وفي مرحلة النقلة النوعية هذه أسهم العازف إلى جانـب الصانـع في ابتداع الحلول عـن طريق البحث والتجريـب، كان الباعث عليها استنباط الطرق لتوسيع المدى الصوتي التقليدي للعود الشرقي، وخرق جداره الصوتي المتمثل بديوانين اثنين.

نجـد أن أولى محاولات الدوزان الجديدة ظهرت على أيدي محيي الدين حيدر تانريكورور وجميل ومنير بشير.

ونورد هنا تطور طرق دوزان العود من العصر الوسيط حتى القرن العشرين:

| | | |
|---|---|---|
| 1 | العود القروسطي (رباعي الأوتار): | صول، دو، فا، سي بيمول |
| 2 | عود الكندي رباعي الأوتار | صول، ري، صول، دو |
| 3 | عود الفارابي خماسي الأوتار | سي بيمول، ري، صول، دو |
| 4 | عود ابن سينا خماسي الأوتار | لا، ري، صول، سي، مي |
| 5 | عود حالي خماسي الأوتار | صول، لا، ري، صول، دو |

| 6 | عود موسّع برباعية سداسي الأوتار | صول، لا، ري، صول، دو، فا |
|---|---|---|
| 7 | عود القباني تركي - مصري سباعي الأوتار | لا، ري، مي، لا، ري، صول، دو |
| 8 | عود رؤوف يكتا بك سداسي الأوتار | لا، ري، مي، لا، ري، صول |
| 9 | عود محيي الدين حيدر سداسي الأوتار | ري، لا، سي، مي، لا، ري |
| 10 | عود تانريكورور سداسي الأوتار | سي، فا دييز، سي، مي، لا، ري |
| 11 | عود جميل بشير سداسي الأوتار | سي، ري، مي، لا، ري، سي |
| 12 | عود منير بشير سداسي الأوتار | فا، دو، ري، سي، دو، فا |

وما حصل على مستوى دوزان العود المشرقي مهم جدا، إذ إنه ينمّ عن فهم موسيقي عميق، وعن بحث دؤوب لتوسيع مدى العود صوتيا بانتقاله من عود رباعي الأوتار، إلى عود سباعي الأوتار، مرورا بتطور إضافات الوتر الخامس فالسادس فالسابع، وتغيير ضبط الأوتار لتحقيق هدف التوسعة الصوتيّة. وهذه المحاولات كانت فردية وجاءت ممهورة بأسماء أصحابها.

في الأمسية الموسيقية التي قدّم منير بشير نفسه فيها عازف عود منفردا في بيروت سنة 1972، عزف أمام جمهوره على عود صافح أسماعهم لأول مرة برنين مختلف عن صوت العود المرجع الذي يعرفونه. وكان منير قد أضاف وترا سادسا إلى عوده، ووسّع بذلك مدى العود الصوتي أكثر من الديوانين المعروفين صوتيا في أسماع الجمهور. وقد رفع دوزان عوده من ناحية الجواب الحاد بمقدار رباعية، واستبدل مشط الأوتار بمشط معدني مثبّت في قاعدة العود، محررا بذلك وجهه من كل ضغط ميكانيكي وصوتي. بهذا العود طلع منير بشير على جمهوره، فكانت الجِدّة الكلية بظهوره المنفرد بعوده، وبرنين عود لم تألفه الأسماع ولم تعهده ولم تتعوده. وكان الفتحُ العظيم.

والوتر السادس الذي أضيف إلى عود منير، بقصد توسيع مداه الصوتي، هو وتر غليظ جهير قرار، أخفض بخماسية من الوتر الذي يليه، وأخفض بديوانين كاملين من الوتر الأول الحاد جواب.

للوهلــة الأولى، يبدو عــدد الذين يعزفون العود في العالم العــربي كبيرا. ولكنها كثرة مســطّحة، بمعنــى أنها كثرة من عازفــين غير محترفين ولا دارســين، بعضهم لا تنقصهــم الموهبــة ولا البراعة في العزف، بــل ولا حتى التجديــد والإبهار في حدود يسمح بها التعلم الذاتي أو شبه الذاتي، ونعني به هنا التتلمذ لفترة قصيرة من الزمن عــلى عازف آخر، هو بــدوره هاوٍ. هذه الكثرة الغالبة نجدهــا في الأرياف أكثر مما نجدها في المدن، والســبب في ذلك أن الريف ظل عندنا، على الأقل حتى «الآن»، في منأى عن التيارات الفنية العولمية، والتجاذبات الموسيقية التي جعلت من موسيقانا المغنّاة اليوم موســيقى عالمية ناطقة بالعاميات العربية في غالبها الأعم الســائد. أما المدينة فكانت تحتضن عوّادين حضرا، هواة في معظمهم، يمارســون العزف والغناء في الجلسات العائلية وحلقات الأصدقاء، ونعني هنا حلقات السميعة التي انتشرت في حاضرات العالم العربي كلّها. والتظاهرات الموســيقية الاجتماعية هذه لم تؤســس لظهور عوّاد منفرد يســتأثر بالســهرة أمام ســميعة تقاســيم. كان لزاما على العوّاد إما أن يكون هو نفســه العازف المغنــي، أو أن يصاحب مطربا: النجومية محفوظة دوما للمغني دون العوّاد. والتقاســيم التي كانت تُســمع في سهراتٍ كهذه كانت في غالبها الأعم تقاســيم سريعة، تهيئ المغني والســامع على حد ســواء لمزاج مقام ما ســيغنى. فكان العود يمهد مرتجلا، يرافق ويريح المغني من آنٍ إلى آخر، بارتجالاتٍ، خلال أدائه موال أو موشــح أو دور أو طقطوقة، أو يفصل بين عملين ليهيئ المغنّي والمتلقي معا لمقامٍ جديد ومزاج جديد لغناء جديد.

ظل تكريس العود نجما لســهرة حبيــس مجموعات صغيرة مثقفة، مجموعات نخبوية لم تستطع يوما فرض أذواقها وميولها، ظهرت في حاضرات العالم العربي كلّه، ولا نعرف عنها سوى النزر اليسير مما نسمعه من أشخاص ارتادوا حلقاتها أو سمعوا عنها وتتبعوا أخبارها. وهو توجه ظل مقصورا لعقودٍ طويلة على المستشرقين الذين ســكنوا في بلاد العرب هنا وهناك، واحتضنوا نشــاطات فنية كهذه وشــجعوا عليها وكتبوا عنها وفيها[81].

كانت ارتجــالات العوادين الهــواة، الذين تأهلوا في غالبيتهــم تأهيلا عصاميا، محفوظــة منقولة عن عازفين معروفين، ليس فيها إبداعات شــخصية إلاّ فيما ندر. وكان الأنمــوذج المقلّــد بامتياز هو فريد الأطرش، الأوفر حظــا في الظهور الإعلامي:

سـينما، ومقابلات شـخصية تلفزيونية، وسـهرات عامة وخاصـة، كان يحرص فيها جميعها على أن يظهر متأبطا عوده. ولعل فريد الأطرش يكون أكثر المطربين العرب التصاقـا بالعـود إعلاميا، علـما أن محمد عبد الوهاب ورياض السـنباطي ومحمد القصبجـي وكارم محمود ومحمـد فوزي وغيرهم لم يكونوا أقـل التصاقا من فريد بالعود. بيد أن فريد اسـتطاع عن طريق أفلامه أن يظهر المطرب العواد في مشاهد محبّبة مؤثرة على المسارح وفي السهرات الخاصة[82].

لم يؤسّس العوّادون الهواة إذن لتقليد ارتجالي لضحالة تأهيلهم عموما ولضعف مخيلتهم اللحنية. ونحن هنا لا نعمم إذ إننا نعرف حالات سمعنا فيها عوادين هواة يأتون بالعجيب المذهل عزفا وارتجالا[83]. ولكن المناخ الاجتماعي لم يسـاعد هؤلاء أيضا على أن يتكرسـوا عازفين فقط، لأن الموسـيقى وحدها لا تكفي إن لم يصاحبها غناء، وأحيانا قصفٌ ولهوٌ.

ومازال الوضع في هذا على حالـه. فظهور العواد المنفرد بعوده وبجمهوره منذ خمسة عقود تقريبا، ظهر بعد تأسيس مدرسة عود بغداد التركية - العربية على يد الـتركي العثماني محيي الدين حيدر. وقد أثمر تعليم حيـدر ثمرا طيبا مازالت فروع أصولـه حتى يومنا هذا، لكن هذا الأسـلوب العزفي الرفيع ظـل محصورا، وإن كان انتشر أكثر مما كان عليه من قبل، عند النُخب من هواة الاسـتماع لتقاسـيم العود الراقي. إذ مازال التقسيم حتى يومنا هذا محصورا مقصورا على نخبٍ ذواقة متأثرة موسـيقيا وثقافيا بالغرب، عارفة معتادة على الاسـتماع لعازف منفردٍ بآلته يستأثر بأمسية، نخب ذواقة قادرة على تذوق النغم من دون كَلِمْ.

وللحضور المثقف المنصت المتلقي دورٌ في تطور التقسيم عند العازف، إذ إنه يشكل عنده حافزا على الإبهار وعلى إمتاع سامعيه وإطرابهم، وكلما لمس العازف من متلقيه تأثرا نفسـيا أبدع وأطرب. لكن الأمـر يختلف عندما يجلس العازف في استوديو مُسـجِّلا، منفردا وحيدا في مكانٍ معزول سمعيا، حيث يكون الحافز هو الاسـتعداد النفسي الداخلي، مركّزا على اسـتلهامه وفنه وحده. في الأستوديو يتأبط العازف عوده وزاده خياله اللحني. المؤسف أن نقل الإبداع هذا لم يحصل كثيرا في استوديوهاتنا[84]، لكن أوروبا فتحت أبواب استوديوهاتها لكبار العازفين الشرقيين.

## عمر نقشبندي

كان عازف العود الدمشـــقي عمر نقشبندي (1910 - 1981) يضبط أوتار عوده السـداسي الأوتار على النحو التالي من القرار إلى الجواب: «فا قرار جهار كاه، صول يكاه، لا عشيران، ري دوكاه، صول نوى، دُوكردان».. ويضبطه أحيانا: «صول، لا، ري، صول، دو». وعمر نقشـبندي يعدّ أنموذجا للمدرسة التقليدية الدمشقية في العزف على العود تســمى بالمدرسة الشـامية[85]. وهناك من يرى أن العالم العربي الحديث بدأ موســيقيا بمدرسة شـامية - سورية انتشرت جغرافيا في ســورية ولبنان والأردن وفلسطين ومصر ثم انتقلت إلى ليبيا وتونس[86].

قدم عمر نقشـبندي نفســه على أنه عربي سوري دمشـقي، وكان يؤكد طوال حياته أن فنه عربي ســوري دمشــقي. عـلى الرغم من أن كنيته نقشـبندي تجعل امتداد عائلته الجغرافي الشرقي أبعد بكثير من الحدود التي وضع نفســه فيها. كان عصامي التعليم، ولم يدرس الموسيقى في معهد موسيقي، ولم تكن المعاهد الموسيقية موجودة أصلا في زمانه. كان يلقب بأمير العود وبعميد الموســيقيين الســوريين، ولم يكن وقتئذ أكبرهم ســنا. تعلم كتابة النوتة متأخرا، وفعلها لاجتياز مســابقة العزف التي نظمتها الإذاعة الســورية. كان عزفه مقبولا عند السوريين وعند غير السوريين على الســواء. يحظى بإجماع عربي على أن أســلوبه هو الأســلوب التقليدي الجامع بامتيــاز. كان يعزف على عــود من صنع عائلة نحات الدمشــقية. وقد علّم زوجته العزف على العود أيضا. وظل أســلوبه العزفي وفيا للمدرســة التقليدية الموســيقية الشامية القديمة[87].

كنا قد ذكرنا أن النقشبندي كان يضبط عوده بطريقتين مختلفتين صول، لا، ري، صول، دو، وفا، لا، ري، صول، دو. الطريقة الأولى هي الطريقة التقليدية الشــامية، والثانية أقل تقليدية من سابقتها[88].

ويمكننا أن نستنتج بعد الاستماع لتقاسيم عمر النقشبندي المسجلة ما يلي:

- تشــغل التقاسيم مســاحة صوتية تغطي ديوانين كاملين، أي أنها تندرج ضمن إطار أدبيات النظريات الموسيقية الحديثة نسبيا، ذات الطابع التقليدي، والمعترف لها بهذه التقليدية الدمشــقية محليا وإقليميــا وعربيا عامة. ونعني بديوانين أنها تغطي مساحة 48 درجة موسيقية، مع تجاوز أحيانا في الحدين الأعظميين القرار والجواب.

- ظهر المقام عند النقشبندي استماعا في التسجيلات على شكل «مقام - سلم»، فإذا اعتبرنا مقام الراست تتابع جنسي راست مع نغمة فاصلة بينهما، فقد ظهر المقام «راست» عزفا عند النقشبندي على أنه سلم من دو راست إلى دو كردان، ويمتد إلى جنسي راست في الجواب ليغطي ديوانين كاملين في 4 أجناس راست مفعلة بـ 2+2 كلًا، أي ديوان سلم + ديوان سلم. ومقام الراست مقام رئيس في الموسيقى العربية وهو يقابل في أهميته سلم دو ماجور (الكبير) في الموسيقى الغربية[89]. وهو مقام أكاديمي[90] بامتياز ويلون عليه المشارقة كثيرا. أما مقام النهاوند، فيرى أغلبية الموسيقيين العرب أنه يتطابق وسلم دومينور الغربي. وهو مقام شائع الاستخدام اليوم في موسيقانا، بل كثير الاستخدام قياسا إلى المقامات الأخرى على رغم إجماع الموسيقيين على أنه مقام مجلوب مقترض من الغرب ولا يعد من ضمن المقامات التقليدية العربية.

## التقليدية والتراث: الأمزجة القطرية

ظلت ثنائية التقليدية التراثية، والمعاصرة والحداثة، ثنائية حية على الصعيد الموسيقي العربي، وستبقى طويلا في تضاد وتناحر. لكننا نريد أن نسوق هنا ثنائية موسيقية جغرافية تضم دمشق وبغداد، إذ وصفت الأولى بأنها تقليدية في حين توصف الثانية بأنها الخروج عن التقليدية، ولعل ذلك بسبب قربها من إيران ومن تركيا في آن معا، وتنوعها العرقي الذي أدخل في موسيقاها أمزجة متعددة أخرجتها من دائرة الهيمنة الموسيقية المصرية ومعها الشامية. ساد اعتقاد وانتشر عند الموسيقيين والباحثين الموسيقيين العرب أن كل مقام لا يتضمن ربع صوت هو مقام مجلوب من تركيا بحكم التجاور الجغرافي كما هي الحال في سورية والعراق، أو بحكم التثاقف الموسيقي[91]. ومن هذه المقامات التي يعتقد أنها دخلت موسيقانا عن طريق تركيا: شد عربان على درجة يكاه، وحجازكار على درجة راست، وشهناز على درجة دوكاه.

العالم العربي الفسيح يتنوع مزاجه الموسيقي تنوعا جغرافيا وعرقيا. هنالك موسيقى عامة نوعا ما أطلق العرب عليها الموسيقى التراثية، كالموشح والقصيد غناء، والسماعي والتحميلة والتقسيم آليا موسيقيا. هذا من نظرة شاملة جامعة، لكن إن

نظرنا نظرة قطرية لوجدنا أن هناك عدة مزاجات موسـيقية متعايشـة في آن معا على مستوى القطر العربي الواحد. نجد أولا هذه الموسيقى العربية التراثية الجامعة، مضافا إليها اللون الغنائي المصري الذي ظهر في عصر النهضة الفنية بمصر، متمثلا في أصوات مصرية لها جماهيرية وانتشـار عربي جامـع: أم كلثوم، محمد عبدالوهاب، فريد الأطرش، وأسمهان...، وأصوات محلية قطرية لها صدى وانتشار يختص بها كل بلد على حدة، ولو أن بعض هذه الأصوات قد خرج من القطرية إلى العربية لتميزه (فيروز، وديع الصافي، صبـاح، أصالة، لطيفة،...)، ونضيف إلى هذه الجوامع العربية والقطرية فسيفسـاء نغمي ينطبق على الموسـيقى الشعبية أو الفولكلورية، ألوانها وأمزجتها ألوان مناطق جغرافية مختلفة، صحراوية، بدوية، جبلية، ساحلية، بحرية، بعضها يستخدم لغة البلاد السـائدة، وبعضها يستخدم لغات حية عرقية: الكردية، الآشورية، الأمازيغية... هذه الفسيفساء النغمية المتنوعة تعيش في كل بلد إلى جانب النمط الغنائي الموسـيقي المتسـود في البلاد. وتحتاج هذه الأنمـاط الميكروجغرافية والعرقية إلى دراسـة معمقة متأنية تبدأ بجمع هذا الموروث الشعبي كله وتسجيله والبـدء في تصنيفـه ومن ثم تحليله ودرسـه والحفاظ عليه. فـكل تنوع ثراء وهو في حـده الأدنى إبداع ثقافي لمجموعة من المجموعـات البشرية التي تعيش في بيئة من البيئات الجغرافية المختلطة المتنوعة. المؤسـف أن هذا التنوع الجغرافي العرقي مجهول أولا على المسـتوى القطري الواحد، ويكاد يكون مجهولا كليا على المستوى العـربي العام. وكـما أن اللهجات لسـانيا تتنوع تنوع المناطـق الجغرافية في العالم العربي، نجد أن الأمزجة الموسـيقية تنحو منحاها. فهناك مثلا مزاج موسيقي شامي يجمع سـورية ولبنان والأردن وفلسطين، ومزاج خليجي يضم الجزيرة العربية وهو يميـل إلى المزاج اليماني، ومزاج عراقي، ومزاج مغاربي يجمـع ليبيا وتونس والجزائر والمغـرب، ومزاج مصري طغى عليها كلها وانتشر بفضل الإذاعة والسـينما والأغنية، ومـزاج يكاد يكون متفردا هو المزاج السـوداني الأفريقي بتفرده بالسـلم الخماسي الـدارج المنتـشر في أفريقيا. هذه طبعـا رؤية فيها من التبسـيط والتعميم ما فيها على رغم تقاسـمها عناصر مشتركة جامعة. ونحن نذكرها هنا بقصد التمهيد لفكرة التنـوع المزاجي النغمـي[92] في العالم العربي وبقصد الترويـج لفكرة الحفاظ عليها والبحث فيها.

لقد درج البحاثة الموسيقيون العراقيون على تصنيف المقامات بتراتبية متدرجة تقع في سبع مقامات نوردها على النحو التالي: راست، بياتي، سيكاه، حجاز، صبا، عجم عشيران، حسـيني. وهم يعدونها المقامات السبعة الأساسية. وتُضاف إليها مقامات ثانوية مستخدمة في العراق تصل إلى ستين مقاما[93]. وأحد أهم عناصر شهرة جميل بشير كعازف عود في العراق هو عزفه للأعمال الفولكلورية العراقية بروحها النغمية الأصليـة، لكنه مع ذلك يزخرفها عزفـا زخرفة ذكية أنيقة لا تؤثر في روحها الأصلية. ولعل هذه الخاصية أن تكون درسا معمقا للراغبين في إعادة إحياء فولكلور بلادهم الموسيقي من دون العبث به وتحميله ما لا يحتمل. والدوزان الذي كان جميل بشير يضبط به عوده: ري، مي، لا، ري، صول، صول رفع الدوزان التقليدي بمقدار خماسية كاملة، وقد مكنه هذا الدوزان من توسيع المساحة الصوتية لعوده في الجواب ديوانا كامـلا. وهو دوزان عواد مرتجل بـارع العزف، وليس عوادا مرافقـا لمغنٍ أو عوادا ضمن تخت أو فرقة موسعة. هو عود عواد منفرد بامتياز.

## دوزان منير بشير

كان منير بشـير يضبط أوتار عوده على النحـو التالي: دو، ري، صول، دو، فا، فا. وكان من بين سـائر العوادة العـرب عموما، حريصا على اقتناء أعـواد عالية الدقة صنعـا وصوتا، ولم يكن يقنع بأنصاف الحلول في هـذا أبدا، وهو في هذا قريب من العـازف المنفرد الأوروبي الذي يدفع أثمانا باهظة في الآلة التي يعزف عليها. ويمكننا ملاحظة ذلك من تسـجيلاته. ومن بين مشاريعه التطويرية في العود سعيه إلى صنع عود تينور وعود باص.

بقي منير بشـير فترة طويلة يعيش بعيدا عن العـراق في هنغاريا ولبنان، وكان في ذلـك الوقت يعزف في أمسـيات خاصة تجمع نخبة من السـميعة من أصدقائه ومعارفه. وكان جمهوره النخبوي هذا من عراقيي المنفى ومن اللبنانيين. وقد تمكن عـن طريق معارفه في لبنان من المشـاركة في مهرجانات بعلبك الدولية في موسـم 1972 - 1973 كعازف عود منفرد، مما كرس شهرته الفنية. كان يجلس على المسرح بهدوء ويتأمل طويلا قبل أن يبدأ بالعزف على عوده، وكان ينتظر أن يصغي جمهوره إليه إصغاء تاما، وكان حساسـا جدا لأي ضجة تصدر عن القاعة إذ كان يتوقف عن

العزف مستجمعا أفكاره منطلقا من جديد. وكان طقسه الفني هذا غريبا جدا على الجمهور العربي الذي لم يعتد رؤية وسماع عازف عود بهذه الطريقة الأوروبية تماما التي فرضها منير بشير على نفسه وعلى جمهوره منذ بدايات ظهوره المسرحية. وكان في بداية عهده يجمع بين التركي العربي والعراقي، إذ كان يختار مقامات تركية يرتجل فيها مثل: شد عربان، وحجازكار، ويعزف ألحانا من الفولكلور العراقي[94].

لم يعرف أحد كيف كان منير بشير يضبط أوتار عوده قبل العام 1960. ونعتقد أنـه كان يضبط وتره الأول[95] القرار الجهير على نغمة الري، النغمة المفضلة الأثيرة عند أخيه جميل والتي ورثها عن كونه عازف كمان. ونحن نفترض هذا الدوزان عند منـير في تلـك المرحلة لأنه غالبا ما كان يعزف مع أخيه جميل. وفي العام 1971 كان منير مازال يعتمد تسـمية أوتار العود على طريقة معهد بغداد من دون اسـتخدام الأسـماء الأوروبية. والطريف أن جميل كان يطلق عـلى وتر عوده الثالث المزدوج المضبوط على نغمة لا اسـم دوكاه، وكان منير يطلق على وتر عوده الثالث المزدوج المضبوط على نغمة الصول دوكاه أيضا[96].

التعديـلات التي طـرأت على طريقـة دوزان عود منير بشـير، وهي تعديلات متلاحقة، لعل سـببها يعود إلى أن منير قد درس فترة من الزمن في هنغاريا، وخلال دراسـته هذه كان لزاما عليه تعلم العزف على البيانو، الآلة الرئيسـة الإلزامية التي يتعلمها كل متعلم موسيقى. وفضلا على رؤيته العالمية التي أصبحت عنده هاجسا أخرجـه من دائرة من حوله مـن أبناء جلدته من عازفي العـود المجلين في العراق، وعلى رأسـهم أخوه جميل نفسه، فضلا على أنه كان يعزف مع غيره من الموسيقيين في هنغاريـا، وكان عضـوا في رباعي، الأمر الـذي كان يتطلب منه ضبط أوتار عوده بطريقة تتناسب ومصاحبيه في العزف، وهي مقدمات تصلح كلها لتبرير رفع دوزان عوده برباعية قياسا إلى ما كان عليه العرف في دوزان العود. كان الدوزان على نغمة الدو هاجسـا عند منير بشـير لأن ذلك كان يمكنه، على حد تعبيره مرارا، من عزف ما يعزف في العالم كله من مقطوعات، وأن العود القديم، بسـبب عدم تطور صنعه وضبط أوتاره لمدة طويلة من الزمن، جعله قاصرا عن مجاراة موسيقات العالم[97].

نـدرك مما تقـدم أهمية دوزان العود في توسـيع مداه الموسـيقي، وما يتيحه هذا للعـازف المجلي، صاحب المخيلة اللحنية الثرية والأصابع الرهيفة المتدربة، من

ولوج عـوالم صوتية ما كان العود، بإمكاناته التقليديـة صنعا وضبطا وعدد أوتاره، بقـادر على الإتيان بها، والتعديلات التي جرت على ضبـط أوتار العود مهمة كلها، إذ تعكـس في كل تعديل وجهة نظر صاحبهـا المنظر، ووجهة نظر صاحبها العازف، وكلاهما يسعى إلى التطوير والتجويد في الصوت والأداء معا. ونحن نرى أن التطوير الصنعـي والصوتي الذي جرى مع آلة البيانـو منذ اختراعها حتى اليوم قد جرى مع آلـة العود، وإن بتجويد أقـل، من ناحية الصنع. لكن المسـتقبل والبحث الدؤوب والجهود البحثية المخلصة قادرة على صنع أعواد تحل كثيرا من المشـكلات الصوتية والصنعية. قدم لنا الماضي نماذج أعواد مذهلة في صنعتها التقليدية، ويكفي أن نرى ونعزف على أعواد عائلة نحات السـورية لندرك هـذا. والتطورات التي حصلت في صنعـه نقلته من التقليدية إلى صيغة متطورة تتلمس طريقها لتحقق طموح عازفي العود في اسـتخراج أصوات وإمكانات ما كانت للعود التقليدي. بقي أن نقول هنا إن الطريقـة التقليديـة في دوزان العود لم تنقرض، ولن تنقرض، إذ إن هناك عازفين مازالوا يفضلون الأسـلوب القديم في العزف على العود، يجدون في الأعواد الجديدة رنينـا ما ألفوه، يعتبرونـه رنينا معدنيا أقرب إلى الغيتار منـه إلى العود. صحيح أن الأسـلوب العزفي القديم في تضاؤل وتراجع، قياسا إلى الأسلوب الجديد تركي الهوى، لكن ستبقى المدرسة التقليدية تؤهل عوادة يعزفون على الطريقة الشامية والمصرية والمغاربية القديمة.

إن التعديلات[98] التي أدخلها منير بشير على عوده نسبتها الصحافة اللبنانية في العام 1972 له شخصيا، ولكنها ليست له كما بينا. لكن هناك تعديلا ينسب بالفعل إليه ولم تتنبه له الصحافة، وهو اسـتبدال مشـط العود بفرس، وربط الأوتار بمشد خلف القاعدة من جهة القصعة. وهو تعديل مهم طلبه منير بشير من صانع عوده محمـد فاضل، ولم يكن هذا التعديل الصنعي المهـم في أعواد محمد فاضل، كما لم يكـن هذا التعديل الصنعي المهـم في عود أخيه جميل، ولا في عود معلمه الشريف محيي الدين حيدر[99].

وإذا ما دققنا النظر في هذا التعديل الذي ننسبه إلى منير بشير نجده في ذاته غير جديد أيضا، إذ هو موجود على هذا النحو تماما في الطنبور الخراسـاني، وفي الطنبور البغـدادي، وفي العود اليـماني (القنبوس أو الطربي)، ولعل منير أن يكون اسـتلهم

التعديـل الذي أدخله على عوده من الطنبورين المذكورين. وتسـمى نقطة تثبيت الأوتـار تحت القاعدة من جهة الصدر بالزبيبـة. وقد وصف الفارابي وصفي الدين الأرمـوي الطنبورين المذكورين، ووردت في وصفهما طريقة تثبيت الأوتار هذه[100]. إذن لا جديد في نهاية المطاف وإنما هناك عملية اسـتلهام ومحاكاة. وقد استلهمت آلات وتريـة شرقية أخرى طريقة تثبيت الأوتار بهـذه الطريقة نذكرها هنا: البزق السوري اللبناني، والطنبور التركي، والطنبور الكردي، والطنبور التركماني[101]. وتحسب لمنير بشير فكرة تطبيق هذا التثبيت على آلة العود بمساعدة الصانع محمد فاضل.

الوتر السـادس، القرار الجهير، الذي أضافه منير بشـير إلى عوده جعله بدوزان «فـا1»، وهو الدوزان الذي اعتمده مشـاقة في عوده سـباعي الأوتار، وهذا يثبت أيضـا أن المحاولات تعددت مصادرها وكان فيها تلاقح أفـكار وأحيانا تلاقي أفكار. كان الوتر السـادس هذا يوضع أحيانا تحـت الوتر الخامس المزدوج بدوزان «فا3»، يستفيد منه العازف ظهيرا جهيرا في أثناء أدائه التقاسيم، أو يستخدمه فرداش (رش) في أثناء ارتجالاته، بدلا من الوتر الأول الجهير الذي كان يضبط على علامة «صول 1». ففي الطريقة التي أسـلفناها يتموضع الوتران الخامس وتحته السـادس مضبوطين تباعا على نغمة «فا1» و«فا3»، ولم تكن طريقة التموضع هذه للوتر السـادس، ولا طريقـة دوزانه، حكرا على عازف بعينـه، وإنما هي طريقة لجأ إليها أكثر من عازف من العازفين المجلين. والوتر السادس المتموضع تحت الوتر الخامس، بدوزان أخفض بخماسـية عن الوتر الخامس، يوسـع بلا شك من مسـاحة العود الصوتية، مقارنة بمساحة العود خماسي الأوتار صوتيا.

ومـا نريد أن نخلص إليه هنا أن ما جعلته الصحافة اللبنانية «مأثر وإبداعات» لمنير بشـير في حفل بـيروت الأول في العـام 1972 [102] في دار الفن، نابع من جهل بتاريخ الموسـيقى العربية، وتاريخ تطور صنـع ودوزان آلة العود، وإغفال للبحوث النظرية العديدة التي رافقت تطور العود صناعة وعزفا.

### مقاييس العود الدمشقي

- طول الوتر من أنف العود حتى المشط: 600 مم.
- طول الزند من أنف العود حتى نقطة تثبيته على قصعة العود: 200 مم.
- طول مشط العود الذي تثبت عليه الأوتار: 65 مم.
- طول وجه العود 480 مم.
- عرض وجه العود 360 مم.
- طول الجزء المستوي من نهاية القصعة 115 مم.

### مقاييس العود العراقي

- المسافة بين أنف العود وقاعدته 715 مم.
- طول الوتر 615 مم.
- طول وجه العود 510 مم.
- طول زنده 205 مم.
- المسافة ما بين المشط الذي تثبت عليه الأوتار وقاعدة العود 100مم.
- طول المشط 120 مم.
- عرض الوجه 410 مم.

### التعديلات التي أدخلها عازف العود العراقي منير بشير على عوده

- طول الوتر 590 مم.
- طول الزند 195 مم.
- المسافة بين المشط والقاعدة 93 مم.
- مسافة المشط 150 مم.
- عرض الأنف 40 مم.
- عرض الزند عند مقدم الوجه 55 مم.
- عرض الوجه 360 مم.
- عمق القصعة 170 مم.

**مقارنـة بين مقاييس العـود العراقي وعـود عازف العود العراقي منير بشـير (محسوبة بالميلليمتر)**

| | العود العراقي البغدادي | عود منير بشير |
|---|---|---|
| طول الوتر | 615 | 590 |
| طول الزند | 205 | 195 |
| المسافة بين المشط وقاعدة العود | 100 | 93 |
| مسافة المشط | 120 | 150 |
| عرض الأنف | | 40 |
| عرض الزند عند الوجه | | 55 |
| عرض الوجه | 410 | 360 |
| عمق القصعة | | 170 |

**مقارنة بين مقاييس العود الدمشـقي (عود عمر نقشـبندي - عود زكي محمد) ومقاييس عود منير بشير بالتعديلات التي أدخلها عليه (محسوبة بالميلليمتر)**

| | عود عمر نقشبندي | عود منير بشير |
|---|---|---|
| طول الوتر | 600 | 590 |
| طول الزند | 200 | 195 |
| المسافة بين المشط وقاعدة العود | 80 | 93 |
| طول المشط | 120 | 150 |
| عرض الزند عند الأنف | 35 | 40 |
| عرض الزند عند التحامه بالوجه | 50 | 55 |
| عرض الوجه | 350 | 360 |
| عمق القصعة | 190 | 170 |

## ملاحظات حول الفروقات بين عود عمر النقشبندي الدمشقي وعود منير بشير العراقي بتعديلاته

قصّر منير بشير طول وتر عوده مسافة 10 مم عن طول وتر عود عمر النقشبندي، كما قصرّ مسـافة زَنده بمقدار 5 مم، وجعل المسـافة بين المشط وقاعدة العود أطول بمقدار 13 مم، كما أطال المشـط بمقدار 30 مم، وعرّض أنف العود بمقدار 5 مم عن عـود النقشـبندي، كما جعل عرض الزَنـد عند التحامه بوجه العـود أعرض من عود النقشـبندي بـ 5 مم، وعرّض وجـه عوده 10 مم، في حين قلّـص عمق قصعة عوده بمقدار 20 مم عن عود النقشـبندي. وهي كلها تعديلات أدخلها منير بشير عن خبرة ودراية تتصل بالصوت الذي أراد اسـتنطاق عوده به، وبالإمكانات التكنيكية العزفية التي يسهلها له تقصير طول الزند وتعريضه عند أنفه وعند التحامه بوجه العود. كما سهّل على نفسه حمل عوده واحتضانه وتملّكه بين يديه بخفض عمق القصعة بمقدار 20 مم. ولعل السبب يكون بدانته من ناحية البطن.

### ما للتعديلات وما عليها

لقـد حلـت التعديلات التي أُدخلت عـلى العود صناعة بعض المشـكلات التي كانت فيه: فمثلا، اسـتبدال مشط تثبيت الأوتار بفرس، وجعل نقطة التثبيت خلف القاعـدة، خفّضت الضغط على وجه العود، وجعلته حرا مُرجّعا لصدى ضرب الأوتار بالريشـة، وقللّت من تأذي وجه العود الذي كان يظهر عند موضع المشـط بسبب الشـدّ الحاصل عليه. وما نعيبه عـلى التعديلات الصنعية إهمالها الشـكل الجمالي الأنيـق الرهيـف للعـود الـذي كان معروفا عليه، إذ مـا عاد العـازف يأبه لوجود القمرة العاجية أو العظمية أو الخشـبية المحفورة المزخرفـة، وفضّل عدم وجودها بالمطلـق ليجعل صوت العود أوضح. كما غابت الزخارف الجميلة المطعّمة بالصدف والأخشـاب المتدرجة في ألوانها عن صدر العود وزنده ومفاتيحه المطعمة عند رأسها بالعاج أو الصدف أو العظم.

المشـكلة أن العـود «المعدّل»، إن جاز لنا التعبير هنا، ما عاد يسـتهوي سـمعيا المسـتمع العربي العادي، إذ يجـد أن رنينه وصوته مختلف عما ألفته أسـماعه، وأن أسـلوب العزف عليه لم يعد بالشـكل الذي اعتادته الأذن العربية العامة، فكان رأي

العامة في هذا العود، وما يصدر عنه، أنه غير عربي صوتا وأسـلوبا. ومازال الأسـلوب العزفي الجديد، الذي ابتدعته مدرسـة عود بغداد، حتى اليوم أسـلوبا نخبويا تتوسع دائرتـه، لكنه لم يلقَ صدى عند العامة بعـد، ولعلّه لن يحظى باهتمامهم واعترافهم لمدة طويلة من الزمن.

## خصوصية العود

أن يكون العود في قلب الحدث الموسـيقي العربي تلك مسـألة لا جدال فيها على المسـتويين النظري والعملي. إذ إننا لا نسـتطيع الخوض في هوية هذه الموسيقى من دون أن يكون لنا فيها مرجع أسـاس هو العود، ومرجع أساس فيه هو مواضع العفق على زَنده، لاسـتخراج النغمات منه من غير النغمات المطلقة التي تصدرها أوتاره إذا ما ضُربت بالريشة. جدل كثير أُثير ويُثار حول المسافة الثالثة الحيادية المسمّاة وسطى زلزل، والتي ترتبط بها مسـافات السـيكاه والعَوج والعراق. ولهذه المواضع النغمية صلة لا يمكن فصلها عن تاريخ آلة العود نفسـها التي كانت على الدوام الآلة المرجع في البحوث النظرية الموسيقية عند العرب.

صحيـح أننا قارنّـا بين العـود والبيانو من حيـث المكانة المرجعيـة النظرية في الموسيقتَين الشرقية - العربية والغربية، بيد أن هناك فرقا بيّنا زمنيا بينهما. فالعود ظل الآلة المرجع قرابة ثلاثة عشر قرنا ونيّف من الزمان، في حين أن البيانو لا يغطي سوى قرنيَن من الزمان، بحكم أسـبقية الأول في الظهور تاريخيا، وحداثة الثاني النسـبية في الظهور، فضلا عن أن ظهور البيانو لم يغيّر عمليا شيئا في النظرية الموسيقية الأوروبية، إذ كانت قد ترسّخت وتجذّرت ونضجت قبل مقدمه بكثير، في حين أن العود ظهر قبل النظرية الموسيقية العربية أو الشرقية عموما، شهد ولادتها وتطورها ومن ثم ترسّخها على أيدي كبار منظّريها.

يروي التاريـخ أن المغولي هولاكو، الذي اجتاح بغداد ودمرها وذبح أهلها سـنة 1258م، عفا عن صفي الدين الأرموي المنظّر الموسيقي مع من عفا عنهم من الشعراء والموسـيقيين، لإحياء سـهراته الملاح. لكن العـرب دُرجوا على اعتبار، تاريخ سـقوط بغـداد، نهاية عصر الموسـيقى الذهبي. تأقلمت بغداد بعد سـقوطها وزوال نعمتها وألقها وسـلطانها مع فاتحيها الجدد، ولم يعد العود ولا القانون سيّدا، بل حلّ محلها

الطنبور التركي والسنطور الفارسي. ولعل المقام العراقي أن يكون قد ظهر بعد تلك الفترة في مدن العراق، حيث بدأ العراقيون يغنون غزلا تركيا عربيا فارسيا على نماذج محددة مقيّسة[103]. ويسمى مغني المقام العراقي «مقامجي» أو «قارئ»، وهو يُظهر في غنائه براعته الصوتية والارتجالية، يصاحبه رباعي يسمى «جالغي» أو «جوق» مؤلف من سنطور، وجوزة، وطبلة، ودُفّ، ونقّارات. ويكون الغناء بالفصحى أو بالعامية، موشى بتعابير تركية من قبيل «أمان»، أو فارسية من قبيل «يار - دوست».

في تقسيم العود الشرقي لا بد من الوقوف عند مسألة المكان. فالارتجال الذي يحدث في إطار زماني - مكاني ما لعواد بعينه يمكن أن يتغير مزاجه بتغير هذه الثنائية: الزمان - المكان (الزمكان). فارتجال العواد نهارا قد يكون مختلفا عن ارتجاله ليلا، وأن يكون وحيدا يختلف عن كونه في رفقة، فالعامل النفسي مهم جدا للدخول في الحالة الإبداعية. ولا شك في أن هذه العناصر مهمة أيضا للعازف الأوروبي مع بعض الاختلاف، إذ إن عازف البيانو مثلا يعزف أمام جمهوره عملا مكتوبا، في حين أن العواد يعزف أمام جمهوره إبداعا تأليفيا تمليه اللحظة. وجنسية عازف البيانو لا تهم إن كان يعزف عملا لبيتهوفن الألماني، أو شوستاكوفيتش الروسي، أو شوبان البولوني، ولن يعزف عازف بيانو فرنسي ديبوسي أفضل من أسترالي. لكن عازف العود المرتجل تظهر شخصيته العرقية ثقافيا في ارتجاله، ولو حاول أن تكون الخطوط العريضة الانتقالية المقامية مندرجة ضمن التقاليد الشرقية العزفية. فسرعان ما سنلاحظ ما إذا كان العواد المرتجل شاميا أو مصريا أو عراقيا أو تونسيا، ونادرا ما تختفي هذه الملامح الجغرافية من الموسيقى الارتجالية.

إن تقسيم العوّاد في شكله البسيط يمكن أن يقتصر على مقام واحد من أوله إلى آخره، وعلى جمل لا يتطلب عزفها براعة ولا صعوبة تُذكر، وهو التقسيم الذي نسمعه في الأوساط البدوية أو الريفية مع عازفين تعلموا تعليما عصاميا سمعيا، ولم يتأثروا بالحداثة العزفية ممارسة أو سمعا. أما التقسيم الحضري، ومن بعده الحديث، فهو يعتمد على التنوع المقامي، وعلى البراعة في العزف، وعلى الفرادة في المخيلة اللحنية التي تبتدع آنيا جملا موسيقية مقامية ترقى إلى مستوى التأليف الموسيقي، وهو فن وقتي عارض يتلاشى بزوال اللحظة. التسجيل وحده هو الذي حفظ لنا هذه اللحظات الإبداعية. إن التقسيم الإبداعي لا يستند إلى المعروف المسموع المكرور

المقولب، بل إلى روح اللحظة ووحيها: فعلٌ فكريٌ ثقافيٌ موسيقيٌ فنيٌ نفسيٌ اجتماعيٌ في آنٍ معا. إذ يظهر التقسيم من الناحية الموسيقية فعلا إبداعيا بامتياز، يبدأه العازف بمقـام أو جنس مبدئي قاعدي هو المقام المبدأ، أو الجنس المبدأ، وهي الخلية اللحنية المزاجية الأولى التي تصافح أسـماع المتلقي، ثم ينتقل من جنس إلى جنس آخر ملوّنا متنقلا من القرار إلى الجواب مرورا بالوسط، متوقفا من حين إلى آخر على مركز، هي نغمات اتكاء مؤقت محدود زمنيا لينطلق منها إلى جمل إبداعية مقامية جديدة. وقد يبدو التقسـيم المسـمى ارتجالا أيضا على أنه إبداعٌ حرٌ مطلقٌ. لكن هذا كله يجري تحت مظلة الذوق الجمعي، إذ إن الانتقالات المقامية محكومة بحسـن الانتقال من جنس إلى جنس ضمن العائلة المقامية التي انطلق العواد منها في جولته الارتجالية.

# خاتمة

في الماضي القريب، كان العود صدى للصوت البشري، مرآة موسيقية له، يتتبع العازف ما تجود به قريحة المغني، يصاحبه، يريحه بين فسحات ارتجالاته، يمهد له غناءه ويسهّل له انتقالاته المقامية، يتكئ عليه المطرب المرتجل نغميا كي لا يتوه عن الطبقة التي يغني عليها. والمصاحبة هذه تكون ذاتية إذا كان المطرب يصاحب غناءه بعوده. وفي الوقت الذي يشتكي فيه عازفو الهند من تخصيصهم نصف ساعة لارتجالاتهم، يجد العازف العربي نفسه تائها في بحر خمس دقائق يجدها طويلة لا تنتهي. والموضوع هنا يتصل بتقاليد الاستماع عند الشعوب وبمفهوم الارتجال، إذ إنه مفهوم متطور عميق عند الهنود، اعتادوا عليه في سماع الراجا(*)، بينما يجد العرب أن التقسيم استهلال وفاصل عارض.

---

(*) الراجا (Raga): كلمة سنسكريتية تعني التلوين أو الصبغ. والراجا من فنون الموسيقى الهندية، ويمكن أن تعرف باعتبارها إطارا نغميا للتكوين الموسيقي والارتجال. [المحررة].

بعد رحيل المعلم التركي العثماني محيي الدين حيدر عن العراق عائدا إلى إسطنبول سـنة 1948، تابع جميل بشير مسـيرة معلمه، لكنه لم يذهب أبعد من بيروت، وظل في العراق حتى وفاته سـنة 1977، واكتفى بشـهرته في بغداد وبيروت، وكانت شهرة محدودة بأوساط العارفين الذواقين. ولكن ما مكن مدرسة عود بغداد من الاستمرارية هو منير بشـير ورفاقه، ومن تتلمذ على الجيل الأول منهم، ومازال هذا النسغ يجري حتى اليـوم على يد الجيل الثالث من أبناء هذه المدرسـة. عوّادة أخرجوا العود من المقاهي والملاهي إلى المسارح الراقية فنا واستماعا[1].

لقد استطاع منير بشير الجلوس طويلا مرتجلا على عوده أمام جمهور كبير، وتمكّن مـن صنعته هذه بحسـه الدرامي وتعبيره القوي. لقد أعطى أمسـياته طابعا صوفيا بفواصـل الصمت التـي كان يعتمدها في أثناء عزفه، وقد ظهـر هذا عنده منذ أولى حفلاته التي أحياها منفردا في بيروت سـنة 1973. ولم يكن طقس الاسـتماع إلى عواد على هذا النحو مألوفا، بل استحدثه منير بشير وكرّسه بمواظبته واجتهاده[2].

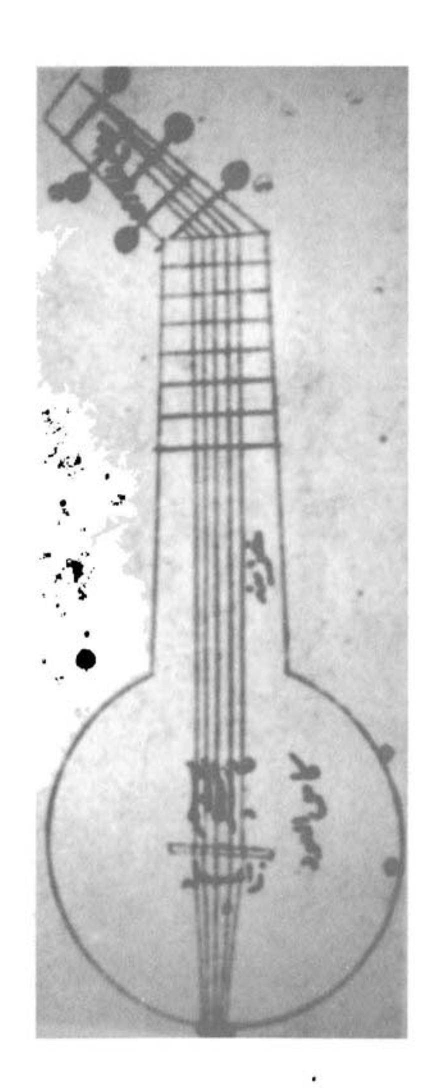
يمكننا النظر إلى مسـألة العـواد المنفرد التي تناولناها في هـذا الكتاب من زوايا ثلاث أولاها: زاوية العوّاد العربي والمسـتمع العربي، ومفهوم التقسـيم الممهد للغناء المصاحب له المتداخل معه ضمن صلب العمل المغنى، ارتجالا كان أو ضمن القوالب المعروفـة في الغناء العربي: (دور، قصيدة، موال، طقطوقة، أهزوجة شـعبية..)، وهي مصاحبة لم تخرج كثيرا عن سـياقها المعروف إلا في العقود القليلة الماضية، إذ تراجع دور العود أصلا في تشـكيلات الفرق الموسـيقية. ثانيها: ظهور العود آلة مرجع حامل لثقافـة أمة في الحوار الموسـيقي الثقافي العـربي - الأوروبي، وهو الحـوار الذي أعاد الاعتبـار إلى العود العـربي وإلى العواد. ثالثها: ظاهرة مدرسـة بغداد في العزف على العود التي أسسها الشريف محيي الدين حيدر وأهلت عازفين أعادوا العود إلى مكان الصدارة الذي يسـتحقه في موسيقانا، وإن ظلت حركة ثقافية فنية نخبوية. والمسألة الأولى التي طرحناها هنا، مسـألة العواد العربي والمسـتمع العربي، لم تتطور كثيرا عما كانت عليه منذ السبعينيات، إذ ظلت علاقة نخبوية بمستمع نخبوي، والرواج الظاهر عما كان عليه الوضع منذ أربعة عقود أسهم فيه الترويج الإعلامي الذي دفع جمهورا، خارج الإطار النخبـوي، وبفعل الفضول، إلى الانضمام إلى هذا الحراك الفني، بعضهم وقع في فخ المتعة الفنية، وبعضهم الآخر أشبع فضوله واكتفى.

تبقى فكرة الموسـيقى الأصيلة في الأذهان مسـألة تاريخيـة يمكن التعريج عليها من آنٍ إلى آخر، فالغلبة في اليومي المعيش هي للموسيقى الدارجة الرائجة. ولا يبدو أن القضية تشـغل بال العامة، ولا حتى المشتغل بالشأن الثقافي الفني، وهم يعزونها جميعهـا إلى أذواق العـصر وروحه وسرعته، كأن هذا كله قـد منع الجمهور الذواق الأوروبي من عزف وسماع السيمفونيات والكونشيرتات والسوناتات والأوبرات، وعمر بعضها يفوق بكثير ما يبعدنا زمنيا عن الدور غنائيا، وعن السماعي موسيقيا.

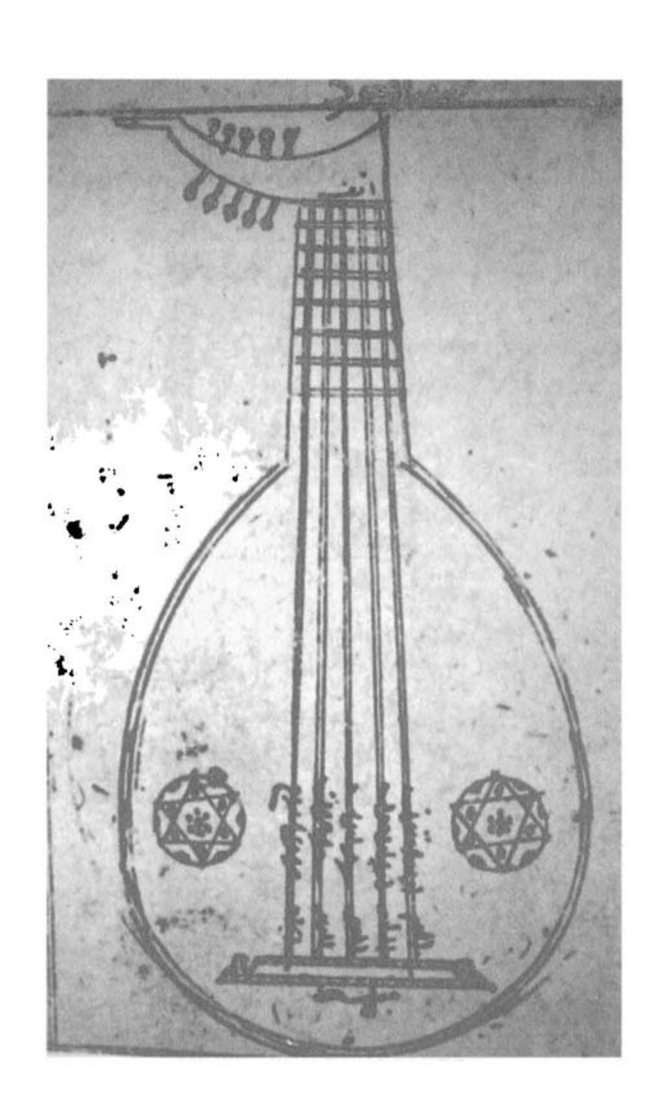
إن ما كرس القطيعة مع الماضي الموسـيقي هو مشـكلة طبـع الأعمال ونشرها، مع حسـن تقديمها للجمهور تمهيدا لحسن تذوقها. إذ بقيت مسألة طبع التسجيلات حتـى يومنا هذا، وفي كثير من البلـدان العربية، رهنا بالتجارة التسـويقية الربحية التي تعتمد القرصنة وسوء التنفيذ ورداءة الطبع وسوء تقديم المادة السمعية شكلا ومضمونا. وفضلا عن ضعف انتشـارها محليا فهي تكاد تكون غائبة كليا في الأسواق الموسيقية العالمية.

المسألة ثقافية بحتة، فلنبحث عن حلولها من هذا الباب وحده. فإذا لم يبدأ حل هذه المسألة من درس الموسيقى في المدرسة، وفي مرحلة التعليم الأساسي، فلن تتأسس ذائقة موسيقية عربية أصيلة تصل ما انقطع بيننا وبين تراثنا الموسيقي عموما.

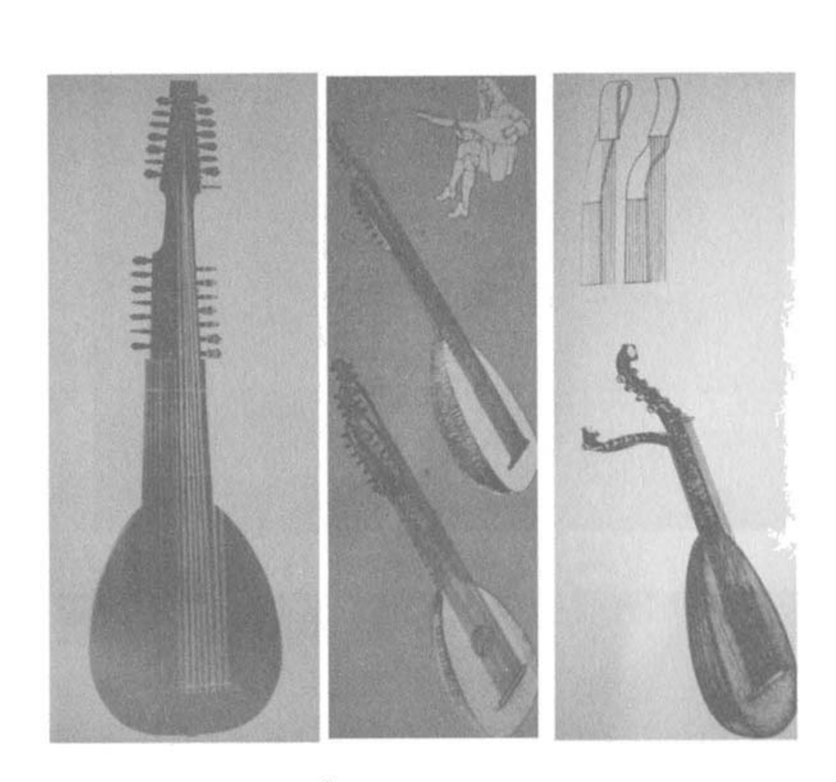
# ملحق الصور



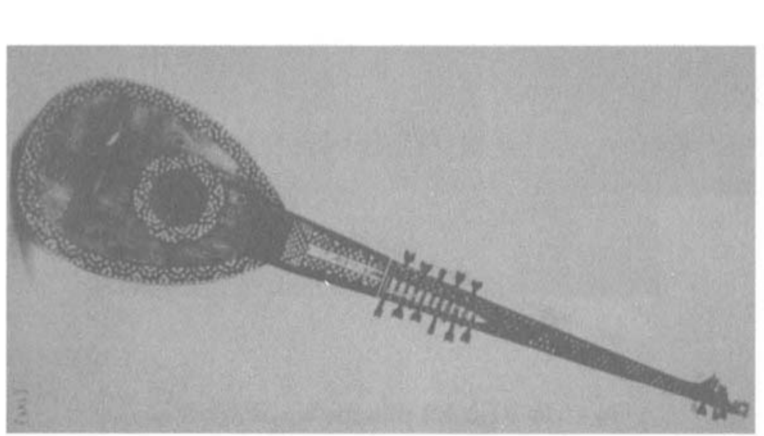
آلة العود في مخطوط «كشـف الهموم والكـرب في شرح آلات الطرب»، مجهول المؤلف، موجود في إسطنبول تحت رقم 3465، ويعود إلى القرن الخامس عشر.



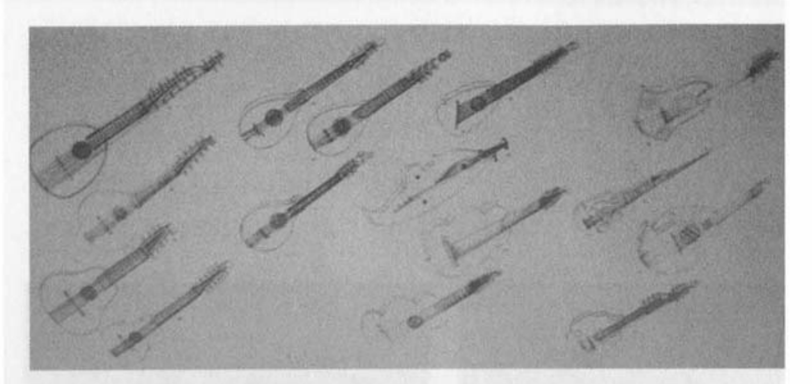
العود الكامل في «كتاب الأدوار» لصفي الدين الأرموي، البغدادي يعود إلى سنة 1334 م.

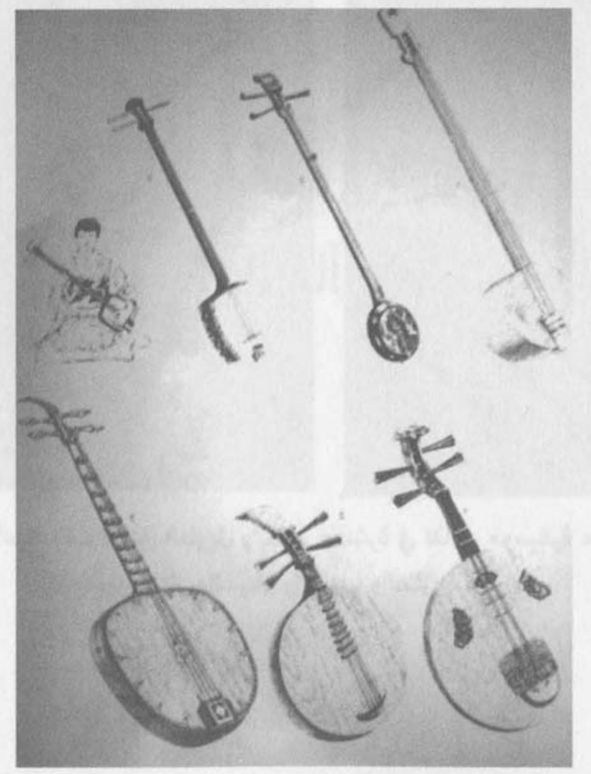


**آلة التيوربا theorba (الآرشي لوت):**
**ظهرت في إيطاليا في الثلث الأخير من القرن السادس عشر.**

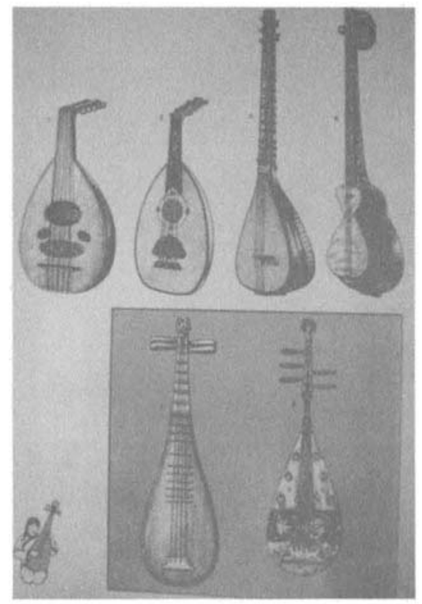
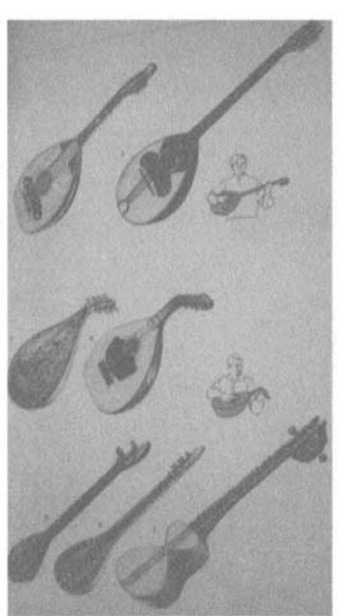


آلة الكيتاروني (chitarone): ظهرت في إيطاليا نحو العام 1570م.





طائفة واسعة من الآلات الوترية التي تفرعت عن آلة العود.
نذكر منها المانــدول mandole أو الماندور mandore والماندولينا mandoline والسيستر cistre والباندورية bandurria.

بعض الأعواد ذات العنق الطويل والقصير منتشرة في تقاليد موسيقية متنوعة:
كالطنبور والتار والسيتار والربّوب والسارود وغيرها.

# بعض المراجع المهمة
# في آلة العود

- إبراهيـم محمد، آمال: «**صناعة آلة العود في بغداد منذ انبثاق الحكم الوطني في العراق**»، بغداد - المركز الدولي لدراسة الموسيقى التقليدية.

- ابن خرداذبة: «**موجز في اللهو والملاهي**»، القاهرة، 1985.

- ابـن الدرّاج السـبتي، أبـو عبدالله: «**كتاب الإمتاع والانتفاع بمسـألة سـماع السماع**»، تح. محمد بن شقرون، الرباط - ط. الأندلس، 1982، 200 ص.

- ابن زيلة، الحسـين: «**كتاب الكافي في الموسـيقى**»، تح. زكريا يوسف، القاهرة - دار القلم، 1964.

- ابن سناء الملك، هبة الله: «**دار الطراز في عمل الموشحات**»، تح، جودت الركابي، دمشق 1949.

- ابن سينا، علي: «**جواهر علم الموسيقى**» من «**كتاب الشفاء**» (المقالة السادسة/ الفصل الثاني)، تح. زكريا يوسف القاهرة - مط. الأميرية، 1956.

- ابن سـينا، علي: «**رسالة في الموسـيقى**» من «**كتاب النجاة**»، تح. جرجيس فتح الله، بيروت 1955.

- ابـن الطحـان، أبو الحسـن محمد: «**حاوي الفنون وسـلوة المحـزون**» (مخ. دار الكتـب - القاهـرة/ فنون جميلـة، رقم 539)؛ ت زكريا يوسـف، المجمع العربي للموسيقى، بغداد 1976. طبع بالتصوير/ منشورات معهد العلوم العربية والإسلامية (سلسلة ج المجلد 52)، فرانكفورت، 1990، 9 - 109 ص.

- ابـن عبد ربـه، أحمد: «**العقد الفريـد**»، ط. جديدة (7 أجـزاء)، بيروت - دار الكتاب العربي، 1953 - 1965 (كتاب الياقوتة الثانية).

- ابن المنجم، يحيى: «**رسالة في الموسيقى**»، تح. زكريا يوسف، القاهر، 1964؛ تح. يوسف شوقي، القاهرة، 1972.

- ابـن النديم، أبو الفـرج محمد... الوراق: «**كتاب الفهرسـت**»، تح. رضا تجدد، طهران، 1971 (الفن الثالث من المقالة الثالثة؛ الفن الأول والثاني من المقالة السابعة).

- الخوارزمي: «**مفاتيح العلوم**»، القاهرة - دار النهضة العربية، 1978، 205 ص.

- إخـوان الصفا: «الموسـيقى» (الرسـالة الخامسـة من القسـم الرياضي) ضمن «**رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء**»، ج 2، بيروت 1957، ص. 183 - 240.

- الأشـهب، محمـد: «**دروس في تعليم المقامات العربية عـلى آلة العود**»، الدار

البيضاء - المدرسة الوطنية للموسيقى، 1976، 76 ص.

- الأصفهــاني، أبو الفرج: «**كتاب الأغاني**»، ط. ســاسي - القاهرة 1905، ط. بيروت 1970 (عن ط. بولاق الأصلية - القاهرة 1888) (21 جزءاً).

- بشير، جميل: «**العود وطريقة تدريسه**»، جزآن، بغداد - وزارة المعارف، 1961، 140 ص؛ إعداد حبيب ظاهر العباس، بغداد - دائرة الفنون الموسيقية/ وزارة الثقافة والإعلام، الجزء الأول، 1987، 84 ص؛ الجزء الثاني، 1990، 74 ص.

- البياتي، طارق حميد: «**المرشــد لصناعة آلة العود**»، وزارة الثقافة/ دائرة الفنون الموسيقية (سلسلة الكتب الموسيقية)، بغداد - مطبعة البراق، 2003 - 252 ص.

- تيمور باشــا، أحمد: «**الموســيقى والغنــاء عند العرب**»، لجنــة نشر المؤلفات التيمورية، القاهرة، 1963.

- الجبقجي، عبدالرحمن: «**تعليم العود**» (دون معلّم وبواسطة الأشرطة المسجّلة) ط. 1، دار التراث الموســيقي العربي - حلب 1976، 255 ص (ط. 2، 1982، 192 ص) + 4 أشرطة كاسيت.

- الحفنــي، محمود أحمــد: «**علم الآلات الموســيقية**»، الهيئــة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.

- ذاكر، محمد: «**تحفة الموعود بتعليم العود**»، القاهرة - مطبعة اللواء، 1903.

- الرشيد، صبحي أنور: «**تاريخ العود**»، منشورات دار علاء الدين - دمشق.

- الرشــيد، صبحي أنور: «**تاريخ الآلات الموســيقية في العراق القديم**»، بيروت - المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، 1970، 370 ص.

- روحانا، شربل: «**العود**» (منهج حديث)، سلســلة المناهج الموسيقية الحديثة - رقم 1، بيروت، الكونسرفتوار الوطني/ كلية الموسيقى في جامعة الروح القدس، 1995، 134 ص.

- زرهــون، عبدالرحيم: «**الطريقــة العلمية والعملية في دراســة العود**» (الجزء الأول)، مطبعة دوسيلفا - الدار البيضاء، 1995.

- شوقي، أحمد ســلمان: «**الطريقة الحديثة في تعليم آلة العود**»، الدار البيضاء، دار العلم، د. ت، 160 ص.

- صفــي الدين: «**كتــاب الأدوار**»، نــشرة مصورة، تقديم حســين علي محفوظ،

بغداد - مديرية الفنون والطباعة، 1961. وشرح الحاج هاشم محمد الرجب، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام/ سلسلة «كتب التراث» (192)، دار الرشيد للنشر، 1980، 175 ص.

- صفي الدين: **«الرسالة الشرفية في النسب التأليفية»**، تح. وشرح الحاج هاشم محمد الرجب، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام/ سلسلة «كتب التراث» (119)، دار الرشيد للنشر، 1982، 248 ص.

- الصيداوي الدمشقي، شمس الدين: **«الإنعام في معرفة الأنغام»** (مخ. رقم 2480، المكتبة الوطنية - باريس، 294 بيت).

- الطوسي، نصير الدين: **«رسالة في علم الموسيقى»**، تح. زكريا يوسف، القاهرة 1964.

- العباس، حبيب ظاهر: **«الشريف محيي الدين حيدر وتلامذته»**، بغداد - دار الحرية، 1994، 125 صفحة.

- عرفة، عبدالمنعم وصفر، علي: **«كتاب دراسة العود»**، الطبعة السادسة، القاهرة، 1984 (ط. أولى 1942)، 144 ص.

- العقيلي، مجدي: **«السماع عند العرب»**، 5 أجزاء، دمشق، 1969 - 1979.

- العلاّف، عبدالكريم: **«الطرب عند العرب»**، منشورات المكتبة الأهلية، ط. 2، مطبعة أسعد - بغداد، 1963.

- الغوثي، أبو علي: **«كشف القناع عن آلات السماع»**، الجزائر - مط. جوردان، 1904، 144 ص؛ ط. 2، 1995، 287 ص.

- الفارابي، أبو نصر: **«كتاب الموسيقي الكبير»**، تح. غطاس عبدالملك خشبة، القاهرة - دار الكتاب العربي 1967.

- فارمر، هنري جورج: **«تاريخ الموسيقى العربية»...**، تر. حسين نصار - القاهرة (مجموعة الألف كتاب - 7)، 1956، 317 ص؛ تر. جرجيس فتح الله، بيروت - دار صادر، 1972، 346+136 ص.

- قاسم حسن، شهرزاد: **«دور الآلات الموسيقية في المجتمع التقليدي في العراق»**، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1992، 441 ص.

- قطاط، محمود: **«دراسات في الموسيقى العربية»**، دار الحوار- اللاذقية، 1987.

- قطاط، محمود: «**آلة العود بين دقة العلم وأسرار الفن**»، وزارة الإعلام العمانية - مركز عُمان للموسيقى التقليدية، مسقط 2006.

- قطاط، محمود: «**الموسيقى العربية والتركية**»: دار الحوار - اللاذقية، 1987.

- الكاتب، الحسن: «**كمال أدب الغناء**»، غطاس عبدالملك خشبة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975.

- الكندي، أبو يوسف يعقوب: «**رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى**»، تح. محمود أحمد الحفني، القاهرة - اللجنة العليا - سلسلة تراثنا الموسيقي، 1959.

- الكندي، أبو يوسف يعقوب: «**رسالة في خبر صناعة التأليف**»، تح. زكريا يوسف، بغداد - مط. شفيق، 1965.

- الكندي، أبو يوسف يعقوب: «**رسالة في اللحون والنغم**»، تح. زكريا يوسف، بغداد - مط. شفيق، 1965.

- الكندي، أبو يوسف يعقوب: «**مؤلفات الكندي الموسيقية**»، (خمس رسائل)، تح. زكريا يوسف، بغداد - مط. شفيق، 1962.

- اللاّذقي، عبدالحميد: «**الرسالة الفتحية في الموسيقى**»، تح. الحاج هاشم محمد الرجب. الكويت (السلسلة التراثية - 16)، 1986.

- مشّاقة، ميخائيل: «**الرسالة الشهابية في صناعة الموسيقى**»، تح. الأب لويس رونزفال، بيروت 1899؛ تح. إيزيس فتح الله، القاهرة - دار الفكر العربي، 1996، 160 ص.

- المصري، حسين مجيب: «**صلات بين العرب والفرس والترك**»، دراسة تاريخية أدبية، القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية، 1971.

- Bragard, Roger: De Hen, Ferd. J.: **Les Instruments de Musique dans l'Art et l'Histoire**, A. De Visscher/Editeur/Vander S. A., Bruxelles-Belgique, 1973, 270 p.

- BRIL, Jacques: **Origines et Symbolisme des Instruments de Musique** (199 illustrations en couleurs), Gründ-Paris, 1980, 352 p.

- BRIL, Jacques: **Les Instruments de Musique à travers les ages,** Gründ-Paris, 1972, 278 p.

- Christianowitsch, E.: **Esquisse Historique de la Musique Arabe aux Temps Anciens**, Cologne 1863.

- Coates, K.: Gemetry, **Proportion and the Art of Lutherie**, Oxford, Clarendon Press, 1985.

- Daza, Joanamrosio: **Intabulatura de Lauto**, Venise, 1508.

- Diagram Group: **Les Instruments du Musique du Monde Entier** (une encyclopédie illustrée), Paris-Albin Michel, 1978, 320 p.

- Farmer, Henry George: **A History of Arabian Music to XIIIth Century**, London 1929.

- Farmer, Henry George: **Studies in Oriental Musical Instruments**, I, London 1929.

- Farmer, Henri Georges: **Historical Facts for the Arabian Musical Influence**, London, William Reeves, 1930.

- Guettat, Mahmoud: **La Tradition Musicale Arabe**, Ministère Français de l'Education Nationale/ Direction des Ecoles, CNDP, Nancy, 1986, 132p.

- Guettat, Mahmoud: **Musiques du Monde Arabo-Musulman/ Guide bibiliographique et discographique** (Approche analytique et critique), Paris- Dar al-Uns, 2004, 464 p.

- Le Cerf, G. & Labande, d'E.R: **Les Instruments de Musique du XVe s.**, Paris, 1932.

- **Luth et sa Musique (Le)**, Colloques Internationaux du CNRS-n 511, 2e éd, Paris-CNRS, 1980 (Etudes reunies par J. Jacquot), 246 p.

- Munrow, David: **Instruments de Musique du Moyen Age et de la Renaissance**, Hier & Demain pour l'édition Française, 1979, 96 p.

- Sohne, G. Ch.: "La Géométrie du Luth", in **Musique Ancienne**, n 14, Bourg-La-Reine, C.A.E.L, juin 1982.

- Touma, Habib Hassan: **La Musique Arabe** (coll. Les traditions musicales/ Berlin- I I E C M), trad. Française Christine Hétier, Paris-Buchet Chastel (1977), nlle éd. 1996, 169 p.

- Travers, Emile de: **Les Instruments de Musique au XIVe Siècle,** Paris, 1882.

- Villoteau, Guillaume-André: 1\: "De l'état actuel de l'art musical en Egypte" ou "Relation histirique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays"; 2\: "Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux", in **Description de l'Egypte, Etat modern**, t. I, Paris, imp. Imperial 1812,p. 607-846 et p. 847-1016; 2e éd. Paris, Panchoucke, t. OIV, 1826, 496p., t. XIII, 1823, p. 221-568.

- Yekta, Raouf: "La musique turque", in **Encyclopédie Lavigance,** Paris-Delagrave, t.v. 1922.

# الهوامش

## الفصل الأول

(1) اعتمدنا في كتابة هذا الفصل التاريخي الاستهلالي لموضوع بحثنا على كتاب هنري فارمر، تاريخ الموسيقى العربية، ترجمة جرجيس فتح الله، بيروت، دار صادر، 1972، ص 346 و 136.

(2) جـواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسـلام، المجلد الأول، الفصل الثامن «طبقات العرب»، ص 294- 353. والعرب عنده: بائدة وعاربة ومستعربة.

(3) أورد الغـزالي في العقـد الفريد، في الصفحتين 244-245 أن عائشـة زوج النبي روت عنه قولـه: «إن الله تعالى حرّم القينة وبيعها وثمنها وتعليمها». والقينة هنا مغنية الخمّارة. وهناك حديث رواه جابر بن عبدالله عن النبي (صلى الله عليه وسـلم): «كان إبليس أول مـن نـاح وأول من تغنّى». كما أورد الغزالي في المرجع السـابق عن أبي أمامة قول النبي (صلى الله عليه وسـلم): «ما رفع أحد صوته بغناء إلا بعث الله له شـياطين على منكبيه يضربان بأعقابهما على صدره حتى يمسك».

(4) يعـزى الحـداء، أول مظاهـر الغنـاء عند العـرب، إلى مضر بن نزار بـن معد كما ذكر المسعودي وابن خلدون، ويحكى أن مضرا سقط عن بعيره في بعض أسفاره فكسرت يده فراح يشكو ألما: «يا يداه يا يداه» فأحبت الإبل شكواه وجدّت في سيرها لاتساق شكواه مع رفع خفّ الجمل ووقعه.

(5) العقد الفريد، ج 3، ص 176.

(6) ولد بلال سـنة 641م على وجه التقريب، وهو ابن جارية حبشية افتداها أبو بكر، وكان بلالا أول من أسلم من الأحباش، وأول مؤذن في الإسلام. توفي في دمشق ودفن فيها.

(7) كانت سـمعة القيان سيئة لأن عملهن كان مقرونا بالخمر والميسر والمجون. وكان يطلق عليهـن أوصاف من قبيل: صنّاجة (ضاربة الصنـج)، وزمّارة (نافخة بالمزمار)، وأوصاف أخرى كانت مرادفة عند العرب للفاسقة والمستهترة.

(8) شـغل العرب المسـلمون أول عهدهم بقيادة الجند والاشـتغال بالسياسة، وتركوا العلم والفن للموالي العجم.

(9) الأصفهاني، الأغاني، ج 5، ص 161- 164.

(10) العقد الفريد، ج 3، ص 186.

(11) الأصفهاني، الأغاني، ج 2، ص 70. ويقال إن طويسا هو أول من غنّى الغناء المتقن، وأول من صنع الهزج، وأول من غنّى في الإسلام الغناء الرقيق. انظر الأغاني، ج 4، ص 38.

(12) الأغاني، ج 16، ص 13.

(13) الأغاني، ج 7، ص 188.

(14) المسعودي، ج 5، ص 156.

(15) الأصفهاني، الأغاني، ج 16، ص 70.

(16) المسعودي، ج 2، ص 157.

(17) أقـام الرحالـة الفرنسي جوزيف آرتـور كونت غوبينو GOBINEAU في إيران سـنة

1855م. وفي كتابه «ثلاث سنوات في آسيا» الذي نشره في باريس سنة 1859م ذكر آلة الطنبور، وتسمى التار في إيران، في الصفحة 212 من كتابه، وذكر عددا من عازفيها. كما ذكر الرحّالة الفرنسي جان تيفونو THEVENOT في كتابه: «وصف رحلة في المشرق»، الذي نشر في أمستردام بطبعته الثالثة سنة 1727م في مجلدَين اثنين يذكر فيه أن آلة الطنبور التي يعزف عليها الأتراك ويعتبرونها الآلة المرجع عندهم رتيبة الأداء. وهذا يعود بنا إلى رؤية الأوروبيين عموما لموسيقى الشرق من منظار الموسيقى الأوروبية.

(18) الأصفهاني، الأغاني، ج 1، ص 98.

(19) الدستان لفظ فارسيّ معرّب، والجمع منه دساتين ودستانات ومعناه قاعدة، أو نغمة، أو لحن. ويستعمل اللفظ دلالة على النغمات التي تصدر عن زَند الآلة الوترية كالعود والطنبور والبزق وغيرها مما يماثلها لتعيين أماكن صدور النغمة منها. أسماء دساتين العود تنسب إلى الأصابع التي توضع عليها، وكانت الدساتين قديما تعرف بأسماء الأصابع، والمشهور منها في العود القديم أربعة دساتين: السبابة والوسطى والبنصر والخنصر. غطاس عبدالملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، ص 297- 298.

(20) دائرة المعارف الإسلامية، ج 1، ص 1012.

(21) لم يكن المطربون والقيان كلّهم من الضاربين بالعود، ونحن إن ذكرناهم هنا فإنما نفعل ذلك بقصد الإحاطة التاريخية الجامعة المقصودة في هذه المقدمة الاستهلالية. وهي لا تخرج في هذا عن التمهيد المقصود به تكوين فكرة عن صنعة الغناء والموسيقى عند العرب قبل التفرد بموضوع بحثنا عن العود.

(22) عندما تسلّم المأمون الخلافة، بعد أن قهر أخاه الأمين، بقي في سدتها من سنة 813 وحتى 833م. لكن ثورة اندلعت في سورية في مستهل حكمه، فبايع الناس في بغداد وفي العراق عمه إبراهيم بن المهدي خليفة. وقد أثارت هذه البيعة للخلافة حفيظة المسلمين لما كان معروفا عن حب إبراهيم بن المهدي للغناء وصنعته فيه حتى إن الشاعر دعبل الخزاعي هجا إبراهيم بقوله:

إن كان إبراهيم مضطلعا بها ... فَلتصلحنْ من بعده لمخارق

ولتصلحن من بعد ذاك لزلزل ... ولتصلحنْ من بعده للمارقِ

أنّى يكون وليس ذاك بكائن ... يرث الخلافة فاسق عن فاسقِ

ومخارق وزلزل والمارق مغنون جميعهم. وكانوا يقولون في إبراهيم بن المهدي: أي صلاح يرجى من خليفة مصحفه البربط، أي العود. الهداية، ج4، ص 212.

(23) الأصفهاني، الأغاني، ج1، ص 116.

(24) جارى إسحق الموصلي أذواق العامة وغنّى الهزج، واضطر أبوه إبراهيم الموصلي إلى غناء الماخوري للسبب نفسه. انظر في هذا، الأصفهاني، الأغاني، ج5، ص 83، 89، 115، ج6، ص 66.

(25) قال فيه صاحب العقد الفريد: «كان زلزل أضرب الناس للوتر، لم يكن قبله ولا بعده مثله». ج3، ص 19. وقد شهد إسحق الموصلي له بذلك. انظر الأغاني، ج5، ص 57، 58.

(26) تنسب إليه لأنه واضعها، وهي العلامة الموسيقية الثالثة الكبيرة (سيكاه) في الجنس

القوي المستقيم المسمى (راست). وقد جعل زلزل لها في العود دستانا خاصا بها يسمّى «الوسطى». عبدالملك غطاس خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الخامس، ص 460.

(27) تسمية قديمة لصنف من الطنابير الصغيرة وهو شبيه بالعود غير أنه أطول زندا وصندوقه أضيق من صندوق العود (قصعته)، وهو بذلك يشبه نوعا من الأسماك يدعى «شبّوط». ورد في الأغاني: الجزء الخامس، الصفحة 202، طبع دار الكتب المصرية، أن منصور زلزل هو أول من أحدث العيدان على شكل الشبوط. عبدالملك غطاس خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الثالث، ص 380.

(28) ويسمى أيضا العود العجمي أو البربط وهو لا يفرق عن العود العربي الذي ظهر في أوائل القرن الثاني الهجري، وإن كان بينهما فرق فإنما يكون في تسويات أنغام أوتاره وفي صنعته. عبدالملك غطاس خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الرابع، ص 317.

(29) يحكى أن المغني محمد بن الحارث غنى مرة أبياتا في مدح بني أمية أثارت حفيظة الخليفة المأمون، فأمر بقطع رأسه لقلة تحفظه. الأغاني، ج10، ص 161-164، ج2، ص 82.

(30) نذكر منها كتبه في الموسيقى: الأغاني التي غنى بها إسحق، أخبار عزة الميلاء، أغاني معبد، أخبار حنين الحيري، أخبار طويس، أخبار ابن مسجح، أخبار الدلّال، أخبار محمد بن عائشة، أخبار الأبجر، الاختيار من الأغاني للواثق، كتاب الرقص والزمن، كتاب النغم والإيقاع، قيان الحجاز، أخبار معبد وابن سريج وأغانيهما، أخبار الغريض، كتاب الأغاني الكبير.

(31) يذكر جحظة البرمكي، المتوفى سنة 935م ، أن العبث بالغناء القديم كان كثير الحدوث في زمانه، وأن المرء كان يجد صعوبة في سماع صوت قديم واحد يغني على أصوله لم يعتوره تحوير أو فساد في أدائه وغنائه. وقد ذكر الأصفهاني في الأغاني، شيئا مماثلا، مجلد 9، ص 35.

(32) كتب علي بن هارون يحيى بن أبي المنصور (المتوفى 963م) كتابا عنوانه «رسالة في الفرق بين إبراهيم بن المهدي وإسحق الموصلي في الغناء»، انظر «الفهرست»، ج1، ص 144. وهذا يدل على مبلغ انتشار الخصومة بين الفريقين بين مؤيد للغناء القديم مناصر له ومؤيد للتجديد فيه.

(33) يقع في طبعة بيدن سنة 1888م في واحد وعشرين مجلدا، وهناك طبعة أخرى تعرف بطبعة ساسي ظهرت في القاهرة بين العامين 1905-1906م مفهرسة. وترجم إلى الفرنسية واللاتينية.

(34) ظهر في أسرة حمدون، منادمو الخلفاء، ابن لحمدون بن إسماعيل بن داود الكاتب يدعى أحمد له كتاب «الندماء والجلساء» يحمل العنوان نفسه الذي اتخذه ابن خرداذبة. ذكره صاحب «الفهرست»، ص 144. وكان أفراد الأسرة كلّهم من مؤيدي حركة التجديد في الغناء التي تزعمها الأمير إبراهيم بن المهدي ضد التقليدي إسحق الموصلي.

(35) حكم بنو حمّود مالقة (1016-1057م)، والجزيرة الخضراء (1039-1058م)، وحكم بنو عبّاد إشبيلية (1023-1091م)، وحكم الزيرية غرناطة (1012-1090م)، وحكم بنو

جهور قرطبة (1031-1068م)، وحكم بنو ذي النون طليطلة (1035-1185م)، وحكم العامريون فالنسيا (1021-1085م)، وحكم النجيبيون سرقسطة (1019م)، وكان لبني هود مملكة (1039-1041م)، وللمجاهدين مملكة (1017-1075م) في دانية.

(36) كان لابن سينا تلميذ نجيب يدعى ابن زيلة تبنى آراء أستاذه كلّها وتبعها، لكن ما أورده عن وضع الموسيقى في زمانه وصفا ووقوفا على تفاصيل ممارستها يفوق ما أورده أستاذه في «الشفاء»، و«النجاة». ولهذا الوصف أهمية تستحق الدرس والتفكر لواقعيتها بعيدا عن النظرية الموسيقية الرياضية. ويعدّ ابن زيلة هذا نقطة علام مهمة في تاريخ الموسيقى العربية، إذ انقطع الدرس فيها بعده قرنين من الزمان لم يكتب فيها شيء حتى القرن الثالث عشر مع صفي الدين الأرموي المتوفى سنة 1294م.

(37) ضاعت نفائس الكتب خلال حملة هولاكو على بغداد وتدميرها.

## الفصل الثاني

(1) كان لتنظيم مؤتمر الموسيقى العربية الأول الذي انعقد في القاهرة سنة 1932 بجهود مستشرقين وعرب أكبر الأثر في التنبيه إلى ضرورة حفظ تراثنا الموسيقي وجمعه. وقد ظلّت حركة الاهتمام بموسيقى الشعوب في أوروبا منصبّة لوقت طويل على موسيقى الهند وإيران، ولم تلحظ الموسيقى العربية إلا بعد فترة طويلة من الزمن نسبيا قياسا إلى اهتمامها بموسيقى الفرس والهند. ولعل السبب أن يكون ضمنيا ما جاء على لسان المؤرخين الفرنسيين في وصف مصر عن بدائية الموسيقى التي سمعوها، فضلا عما عرفوه أيضا من موسيقى شعوب شمال أفريقيا. وقد تطلب الأمر وقتا وموضوعية وتأنيا وتمحيصا ومعرفة نظرية علمية كي تتغير الفكرة النمطية المتداولة عن الموسيقى العربية.

(2) هارموني، هارمونيا (harmonie): علم التوافقات اللحنية (أكوردات accords) تعزف على أكثر من سطر لحني معا، وتكون الأسطر اللحنية المكتوبة عمودية، بعضها فوق بعض، تراتبية، تعزف كل آلة أو مجموعة آلات سطرها اللحني المكتوب لها، ويكون مختلفا عن باقي الأسطر وانسجامها الصوتي النغمي والموسيقي النظري الرياضي بعضها مع بعض. والسامع للجملة اللحنية الأساسية في سطرها الأول المكتوب، ولما يرافقها من جمل لحنية توافقية تعزفها الأسطر المتتالية تحتها لآلات متنوعة تُعزف معا، يتلقفها كتلة صوتية نغمية جامعة.

ظهر هذا العلم الموسيقي عند الغرب في القرن الثامن عشر. وقد اقتصر استخدامه في السياق العربي الذي نذكره على بعض الأعمال التي تحتمل مقاماتها وجملها اللحنية التي تخلو من ثلاثة أرباع الصوت. هذا النوع من التأليف نجده بحده الأدنى البسيط بشيء قليل أو كثير من التوفيق.

(3) المونودية Monodie: غناء أو عزف يكتب على سطر لحني واحد، وهو يتعارض اصطلاحا ودلالة مع البوليفونية polyphonie (أي تعدد الأصوات المكتوبة على أكثر من سطر لحني). تعد موسيقانا العربية موسيقى مونودية: أحادية السطر.

(4) نذكر هنا بعض الأمثلة من أعمال محمد عبدالوهاب الذي اعتمد الموزّع الموسيقي الإسكندراني اليوناني أندريا رايدر موزعا ومهرمنا بعض الجمل اللحنية التي تحتمل هذا

النوع من المصاحبة الآلية:

- على إيه بتلومني (1951).
- أنا والعذاب وهواك (1955).
- أهواك (غناها عبدالحليم حافظ) (1957).
- لأ مش أنا اللي أبكي (1959).
- بفكر في اللي ناسيني (1957).

(5) المحاولات الجادة في التوزيع جاءتنا من الموزع اليوناني-الإسكندراني أندريا رايدر الذي وزّع كثيرا من أعمال محمد عبدالوهاب، وأجاد في توزيع بعض أعمال الملحن والمطرب السوري نجيب السراج، نذكر منها: «ليالي الشتاء، أنعم من ضوء القمر، ما أجملا أن نرحلا...»، وللموزع المصري علي إسماعيل لذلك محاولات طيبة.

(6) «الموسيقى الهندية سُلّمها قريب من استخدام أوروبا السلّم القديم ذا الـ 22 نغمة. يخرج من ترتيب أبعاد الجنس ذي المَدتين الطبيعي. والجنس ذو المَدتين الطبيعي يمكن أن يكون على الأساس «صول»، أو على الأساس «دو»، وفي كليهما فإن النغمات السبع الأساسية بأسمائها الهندية هي: سا، را، كا، ما، پا، دها، نا، سا. وكل واحدة منها يسمونها «شدّ»، يعني نغمة التأسيس، واللفظ يبدو أنه عن العربية».

للاستزادة انظر: غطاس عبدالملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الخامس، ص 301-304.

(7) الموسيقى الإغريقية هي موسيقى قدماء اليونانيين، وهي الأصل الذي انتشر في العالم منذ القرن السادس قبل الميلاد. يرتكز علمهم في الموسيقى على الجنس المسمى عندهم دياتوني، وهو ما يسميه العرب «ذا المدّتيْن»، أي ما يتألف من بُعدَيْن طنينيين. وأول أنواع الجنس الأصل الأول، المسمّى «ذا المدّتين»، على الترتيب الفيثاغورثي، كان الإغريق يسمّونه ليديان Lydian ما يقابل نغمة «صول»، وثاني أنواع ذلك الجنس يُسمى عندهم فريجيون Phrygion يقابل نغمة «لا»، وثالثة دوريان Dorian يقابل نغمة «سي». والأول من هذه الأنواع الثلاثة «ليديان»: صول، كان العرب قديما يسمونه، كما في تجنيسات «الأغاني للأصفهاني»، في القرن الرابع الهجري، العاشر الميلادي، وعلى مذهب إسحاق بن إبرهيم الموصلي: «بالبنصر»، ويُعرَف الآن عند المحدثين اصطلاحا بجنس «عجم». والثاني عند الإغريق فريجيان كان العرب يجنسونه قديما على مذهب إسحق «بالوسطى»، ويُعرف عند المحدثين الآن بـ «النهاوند». أما الثالث عند الإغريق «دوريان» فكان العرب حتى القرن الثاني الهجري لا يستعملونه في ألحانهم، غير أنه استُعمل فيما بعد على مذهب إسحق بقولهم: «بالبنصر في مجراها»، ويُعرف عند المحدثين الآن باسم «كردي».

انظر مزيدا من التفاصيل: غطاس عبدالملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الخامس، ص 266-277.

(8) الموسيقى البيزنطية، نسبة إلى بيزنطة عاصمة مملكة الروم الشرقية في عهد الملك قسطنطين الأول، وكانت تضم تركيا. والموسيقى البيزنطية قديما هي نفسها الموسيقى الإغريقية إلى القرن الخامس الميلادي. والتغيير الذي بدأ في الموسيقى الإغريقية كان

يتنــاول تعديل الجنس الأصــل الأول، بالتصرف في ثالثه، واســتمر ذلك التعديل حتى القــرن الثامن عشر إذ تفرّغ القس خريســتيوس إلى إصلاح شــامل في تحديد أبعادها وعلاماتهــا وطــرق كتابتها. وجعل العلامــات الدالة على النغــم في التدوين تُكتب من اليمين إلى اليســار كما في اللغة العربية واللغات الشرقية، وتكتب أيضا من اليســار إلى اليمين كما في اليونانية.

لمزيد من التفاصيل انظر: غطاس عبدالملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الخامس، ص 284-287.

(9) الموســيقى التركية: الموسيقى التركية عند الترك هي وليدة الترتيب البيزنطي القديم، على التعديــل الذي أجري في أبعاد الجنس الفيثاغورثي الأصل، وذلك في ثالثه، وهذا الإجراء على التعديل كانوا يســمونه جنس «راســت»، ويســمون النوع الثاني «بياتي»، والثالث «سيكاه». أما ترتيب نغم ذي المدتين، من غير تعديل فكانوا يستعملونه في أنواعه الثلاثة مــن دون تغيير، فأول أنواعه هو الجنس المســمّى «عجم»، وثانيــه «النهاوند»، وثالثه «الكردي». عدّة النغم في الموسيقى التركية تسع عشرة نغمة. وللأتراك تسميات مختلفة للمقامات إذ يطلقون اسم «عُشاق» على «البياتي»، و«بوسليك» على «النهاوند».

انظر: «كتاب النظريات والإيقاعات التركية الموسيقية» لإسماعيل حقي.

(Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri - İsmail Hakkı Özkan)

للاســتزادة انظر: غطاس عبدالملك خشــبة، المعجم الموســيقي الكبير، المجلد الخامس، ص 288-291.

(10) الموســيقى العربيــة هي الأصل القديم الذي انتشر في الــشرق منذ القرن الأول للهجرة (القرن السابع الميلادي) وعنه أخذت آسيا الصغرى، ثم أوروبا. تعتمد الموسيقى العربية عــلى صنفين من الأجنــاس اللحنية، لكل منهــما ثلاثة أنواع، ومجموعها يُعرف باســم الأجناس القوية، أو الأصول الســتة. يُسمّى الجنس الأول «ذا المدتين الطبيعي» وأنواعه الثلاثة هي: جنس عجم على الأســاس «صول»، جنس نهاوند على الأســاس «لا»، جنس كردي على الأســاس «سي». والجنس الأصل الثاني، هو المسمّى «القوي المستقيم» وفيه أيضا ثلاثة أنواع هي: القوي المســتقيم جنس «راســت»، ويؤخذ على المبدأ على أساس ثانيــة الجنس الأصــل الأول، وهي نغمة «لا»، والثاني هــو «القوي المنكّس» واصطلاحا «بيــاتي» وهي نغمة «سي»، أما النوع الثالث فيســمّى «القوي غــير المنتظم»، ويعرف باسم جنس «سيكاه» لأنه يؤسس على ثالثة جنس «الراست»، وهي نغمة «دو»، نصف زائدة.

للاســتزادة انظر: غطاس عبدالملك خشــبة، المعجم الموســيقي الكبير، المجلد الخامس، ص 292-300.

(11) جول روانيه، «الموســيقى العربية»، في موســوعة لاڤينياك-تاريخ، المجلد الخامس، ص 2688-2738، 2715، 2737، 2746.

(12) البــارون رودولف ديرلانجيه، الموســيقى العربية، المجلــد الخامس، باريس، غوتنر، 1949، ص 37.

(13) شكّك الباحث الفرنسي إرنست رنان (1823-1892) بالشعر الجاهلي إلا قليله، مستندا

في نظريتــه هــذه إلى غياب الاختلاف بين لغتي الشــمال والجنــوب في جزيرة العرب، وافتعال مكانة قريش لأســباب دينية، وتركيز الشك على المعلّقات ورواتها المشكوك في رواياتهم، وغياب الاختلاف بين لهجات القبائل، والشك في ذاكرة الرواة وتعدد الروايات، وغياب العبادات القديمة وأسماء الآلهة والمعتقدات في الشعر الجاهلي الذي وصلنا.

للاســتزادة في هذا الموضوع انظر: سمر مجاعص، رُنان ونظرية الشك في الشعر الجاهلي، دار النهار، بيروت، لبنان، 2009.

(14) نــشر الباحث الفرنسي جاك بيرك بحوثا عديدة عن الــشرق العربي لها علاقة بالمجتمع والموسيقى:

- «التعبير والدلالة في الحياة العربية»، الإنسان، 1، يناير-أبريل 1961، ص 50-57.

- «علم الجمال الإســلامي ودوافعه»، صحيفة علم النفــس الطبيعي والمرضي، العدد رقم 4، باريس، منشــورات فرنســا الجامعية، مركز البحوث العلمية الوطني، أكتوبر-ديســمبر 1961، ص. 434-444.

- «فنون العروض في العالم العربي منذ مائة عام»، باريس 29\9\1967.

- العرب من الأمس إلى الغد، باريس، ســويّ، 1960، أعيد طباعته ســنة 1969، إسبري. انظر: الفصــل الأول منــه: قطيعة الإنســان التقليدي، ص 29-48، والفصــل الثاني: متحولات وثوابت، ص 49-69، والفصل الحادي عشر: أرابيسك، موسيقى، تاريخ، ص 237-265.

- «الســعي إلى ثقافة عربية معاصرة»، دفاتــر التاريخ العالمي، باريس، اليونيســكو، 1972، المجلد الرابع عشر، رقم4، ص 729-755.

- الشرق الثاني، باريس، 1970.

- العرب، باريس، 1959، أعيدت طباعته سنة 1973.

- اللغــات العربيــة في الحاضر، باريس، 1974، القســم الثالث منه: تعبــير ودلالة، التصوير والموسيقى.

(15) جورج دوهامل، الأمير جعفر، 1924، ص 115.

(16) جاك بيرك، الشرق الثاني، باريس، غاليمار، 1970، ص 35.

(17) منشورات مطابع فرنسا الجامعية، باريس، 1971.

(18) انظــر: الصفحات 9-48 من كتاب جارغي، الموســيقى العربيــة. وقد تعرض للموضوع نفسه باختصار على غلاف أسطوانة منير بشير، أمسية في جينيف، 1972، وعلى أسطوانة عود عربي كلاسيكي، منير بشير أيضا، 1972.

(19) نفى رنان وطه حسين ومرجيليوث ونولدكه أن تكون قصة المعلقات حقيقية، بل إنهم جميعهم متفقون على أن ما يصح من الشعر المنسوب إلى الجاهلية قليل جدا قياسا إلى ما هو معروف منه عندنا. إن بذور الشــك في صحة نسب الشعر الجاهلي الذي وصلنا ليســت حديثة العهد وإنما تعــود إلى القرنين الثاني والثالث للهجرة. وقد شــكك بعض المؤرخين العرب في صحة نســب ما وصلنا من الشــعر الجاهلي أمثال: الأصمعي (123-216هـ)، وابن هشام (218هـ)، وابن سلام الجمحي (139-231هـ).

(20) صالح المهدي، الموسيقى العربية، باريس، لودوك، 1972، ص 5-10.

(21) نلاحظ هنا أن الدكتور صالح المهدي أدرج ضمن التأثيرات ما كان في تونس من موسيقى وقتئذ واطلع عليه زرياب وحمله معه إلى الأندلس. ولا شك عندنا أن زرياب قد اطلع على ما كان في تونس من موسيقى لكنه أطلعهم أيضا على ما حمله معه من بغداد وهو كثير.

(22) لسان الحال، بيروت، 1972/12/14.

(23) إڤلين مسعود، مجلة لبنان، بيروت، 1972/9/9.

(24) يرى عازف السنطور العراقي محمد حاج هاشم رجب أن المقامات التي كانت معروفة في العصر العباسي مبنية على سُلّم يتألف من ديوان كامل، وأنها صممت استنادا إلى الآلات الموسيقية «العود والقانون والسنطور والرباب»، وأنه بسقوط بغداد سنة 1258 على يد جحافل المغول والتركمان والفرس والترك، وبتأثر من ثقافاتهم التي حملوها تأسس نظام جديد للمقامات متكيّف مع الشعر الفارسي والتركي والعربي. أما المقام العراقي المعروف غناؤه اليوم في العراق فعمره لا يتجاوز ثلاثة قرون أو أربعة في حده الأقصى، ولا يمكن مقارنته بالمقام الذي كان يُغنى في العصر العباسي. هاشم الرجب ينفي إذن أن يكون المقام العراقي العباسي قد وصلنا بالاستمرارية. ويفترض أن قطيعة حصلت بسبب التأثيرات التي أبنّاها والتي أسست لطريقة جديدة ونظام جديد.

انظر: هاشم رجب، محمد، «المقام العراقي»، ورقة بحث مقدمة بتاريخ 1964/11/28 إلى المؤتمر الدولي للموسيقى العربية الذي انعقد في بغداد.

انظر أيضا هاشم رجب، محمد، «المقام العراقي»، بغداد، منشورات مكتبة المثنى، مطبعة المعارف، 1961.

(25) الطريف أن الموشح الشعري الذي اعتمد في خرجاته كلمات أعجمية أو عامية أو كليهما معا أصبح عندنا مادة تراثية بامتياز في مبناه الشعري والغنائي على السواء. وهو إن تحلل من كثير من القيود الشعرية وتمرد عليها، أو فلنقل أتى بشيء مختلف عنها قليلا أو كثيرا. تعج مبانيه ومعانيه اللغوية والشعرية من عيون الأدب.

(26) صالح المهدي، الموسيقى العربية، باريس، لودوك، 1972، ص 9-10.

(27) جورج راسي، البلاغ، بيروت، 1973/2/5.

(28) الشيخ علي الدرويش الحلبي «مولوي من حلب»، ولد سنة 1880 تقريبا، وكان عازف ناي وباحثا موسيقيا. درّس الموسيقى في إسطنبول ومصر وتونس حيث عمل مع البارون ديرلانجيه. بعدها عاد إلى سورية سنة 1939، وسافر إلى بغداد سنة 1941.

(29) محمد هاشم رجب، المقام العراقي، ورقة بحث ألقيت بتاريخ 1964/11/28، في المؤتمر الدولي للموسيقى العربية الذي انعقد في بغداد.

(30) جورج راسي، البلاغ، بيروت، 1973/4/2.

(31) جورج راسي، البلاغ، بيروت، 1973/2/5.

(32) وديع صبرا، الموسيقى العربية أصل الموسيقى الغربية، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، 1941.

(33) يرى الموسيقي اللبناني سليم الحلو أن العرب هم من اكتشف العلامات الموسيقية في العصر الأموي، أما توفيق الباشا المؤلف الموسيقي اللبناني فيرى أن الكلاسيك العالمي نشأ من الموشح، واللبناني أيضا وليد غلمية، الذي ينكر أن يكون للعرب موسيقى خاصة بهم أصلا، يؤكد أن موسيقى «الجيرك» أصلها أغنية كردية مشهورة جدا ومنتشرة في شمال العراق، لكن أهل الموصل أنفسهم يؤكدون أن «الجيرك» ليس كرديا بل من أصل آشوري.

(34) انظر في هذا كم «الفرضيات» الذي يرد على الألسنة بصيغة «المؤكد»، عند إقلين مسعود، مجلة لبنان، بيروت، 1972/1/15، وجورج راسي، البلاغ، بيروت، 1973/2/5.

## الفصل الثالث

(1) يذكر الطبري في تاريخه النعمان الثالث، آخر ملوك اللخميين في الحيرة، والذي حكم في الفترة الواقعة بين 580 و602م، أن من بين عيوبه تعلّقه بالموسيقى والغناء. وهذا دليل على أن موقف الإسلام من الموسيقى والغناء ليس مقتصرا عليه إن وجد، وإنما هي نظرة شرقية اجتماعية سائدة، إذ إن النعمان الثالث وجد قبل أن يجهر محمد (صلى الله عليه وسلم) بدعوته التي بدأها سنة 612م. والتحريم موجود أيضا عند اليهود (انظر كتاب دراسات شرقية لفارمر - الجزء الخاص بكتاب سؤال جواب لموسى بن ميمون).

(2) أورد المؤلف الفرنسي دوفو C. de Vaux في كتابه «مفكرو الإسلام» الصادر في العام 1923، في الفصل الثامن منه وعنوانه «الموسيقى»، وتحديدا في الصفحات 359، 360، 361 قولا للنبي محمد (صلى الله عليه وسلم) نورد هنا مضمونه: «من استمع إلى الموسيقى فقد خالف الشرع، ومن صنعها فقد خالف الدين ومن طرب لها واستمتع بها فقد خرج عن الإيمان وكفر». لم يورد دوفو مرجعه الذي اقتبس منه قول النبي هذا، لكن الغريب في الأمر أن الباحث الموسيقي التونسي صالح المهدي قبس عنه في كتابه الموسيقى العربية الصادر في باريس عن دار نشر لودوك في العام 1972، إذ نجد في الصفحتين الخامسة والسادسة منه ما أورده دوفو أعلاه. وكان قبله الباحث الموسيقي السويسري سيمون جارغي قد فعل فعله في كتابه «الموسيقى العربية» الصادر في باريس العام 1971 ضمن سلسلة منشورات فرنسا الجامعية في الصفحتين 19 و20 منه. وما أردنا قوله هنا أن هذا التحريم، إن صحّ سنده، يجب أن يؤخذ في سياقه التاريخي حصرا ويذكر الواقعة التي ذكر فيها هذا القول فهذا أسلم رأيا وأدق معلومة.

(3) يذكر الباحث الفرنسي لوي ماسينيون في ورقة بحثٍ قدّمها في كولّيج دو فرانس بتاريخ 25 فبراير سنة 1920 عنوانها: «مناهج التطبيق الفنية عند الشعوب المسلمة»، (نُشرت فيما بعد في «أعمال ثانوية»، المجلد الثالث، بيروت، دار المعارف، 1963، ص 9 - 21). أن الحديث النبوي الشريف هو المانع المحرِّم للموسيقى، وليس القرآن الكريم.

(4) رودولف ديرلانجيه، الموسيقى العربية، باريس، غوتنر، المجلد الرابع، 1939، حاشية رقم 20 من الصفحة 274، والصفحتان 513 - 514 من المرجع نفسه.

(5) هو إسحق إبراهيم بن الخليفة المهدي، ولد سنة 162 للهجرة وتوفي سنة 224 (779 - 839م). أشهر أولاد الخلفاء ذكرا في الغناء، رعاه الرشيد وأدبه وهو صغير. بُويع له بالخلافة ببغداد سنة 203 للهجرة وخلعه المأمون في السنة نفسها. كان يغني أول

أمره مستخفيا فلما أمّنه المأمون صار يجالس الخليفة مع المغنين. كان عالما بالنغم والإيقاع وأحدث مذهبا عُرف به في الغناء خالف مذهب إسحق الموصلي فيه.

(6) نشر الرحالة الفرنسي فولني كتابه: «رحلة إلى مصر وسورية»، وهو يقع في مجلدين اثنين، ظهرت طبعته الأولى في باريس سنة 1787، عن دار نشر فولان، ثم أعيد طبعه سنة 1959 في باريس في دار نشر موتون. يصف فولني في كتابه هذا جهل الموسيقيين العرب وقلة حيلتهم، كما يتطرق إلى النظرة السيئة التي ينظرها أهل البلاد إلى الرقص وكيف أنه اقتصر على الغانيات المومسات، كما يذكر كره المجتمع للموسيقى وأهلها وميلهم إلى الغناء وحده. أما الرحالة فيوّتو Villoteau فهو يصف في كتابه «وصف مصر» وصفا تاريخيا أدبيا الآلات الموسيقية التي وجدها في أرض مصر في مجلده الثالث عشر الذي نشره سنة 1823. كما وصف حال الموسيقى والموسيقيين في مصر في مجلده الرابع عشر الذي نشره سنة 1826. وكانت بحوثه مترافقة مع حملة نابليون بونابرت على مصر.

(7) فولني، «رحلة إلى مصر وسورية»، الفصل الثامن عشر، ص 394. ترجمنا المقطع بشيء من التصرف واستخلصنا منه المعنى الذي أراده المؤلف وأردناه في سياق بحثنا.

## الفصل الرابع

(1) هناك قصة في الأغاني على لسان كبير الموسيقيين الملحنين إسحق الموصلي أن مالكا بن أبي سمح، وكان من فطاحل المغنين ويصنفه الموصلي أحد أهم أربعة مغنين في القرون الإسلامية الأولى، كان يغني اللحن بصوته من دون كلم، والسبب في ذلك أنه كان ضعيف الذاكرة خوّانها، لم يتمكن من حفظ الأشعار، فكان يؤدي ألحانها بصوته من دون كلمها.

(2) ملحنون كبار أمثال: سيد درويش ومحمد عبدالوهاب ومحمد القصبجي وفريد الأطرش صُنّاع عصر النهضة الموسيقية العربية لم ترق أعمالهم الموسيقية الآلية إلى مستوى أعمالهم الغنائية سواء من ناحية الكم، أو من ناحية المضمون. كتب محمد عبدالوهاب خمسة وخمسين عملا آليا جعل لها عناوين، وهناك من يرفع هذا الرقم إلى ستين عملا إذا ما أضفنا أربعة تقاسيم، وسماعيين، لكن هذه الأعمال في مجملها لا تشكل ثقلا يذكر في ميزان نتاجاته من الغناء له ولغيره من المطربين والمطربات. والقصبجي يكاد بعض الناس لا يعرفون له سوى مقطوعة «ذكرياتي» أمام الكم الكبير من أعماله الغنائية.

بدأ محمد عبدالوهاب بتأليف مقطوعات موسيقية آلية في العام 1930 بمقطوعة أطلق عليها عنوان: «فانتازي نهاوند». وإذا قبلنا أن تاريخ ميلاده هو في العام 1897 (وهو أرجح من: 1900-1901-1910)، فهذا يعني أنه بدأ بكتابة موسيقى آلية وعمره 33 عاما بعد أن اطلع على تجارب الغرب في الموسيقى الآلية الخفيفة. تقاس نسبة أعماله الآلية قياسا إلى أعماله كلها بـ 9.1 في المائة.

(3) ظاهرة صوت كهذه يمكن مقارنتها بصوت عبدالحليم حافظ الصغير مساحة، لكن دراسته التي تلقاها في المعهد ومكنته من العزف على آلة الأوبوا، وإحساسه المرهف، وذكاؤه في استخدام صوته، كلها خصائص جعلت منه أشهر مغني عصره وأبعدهم أثرا حتى اليوم في حياتنا الغنائية العربية.

(4) فولني، «رحلة إلى مصر وسورية»، الطبعة الأولى، باريس، 1787، الطبعة الثانية، باريس، 1959، ص 391 و392.

## الفصل الخامس

(1) أُطلق على المنطقة الشمالية الغربية لجزيرة العرب، وتشمل اليوم من الناحية الجغرافية السياسية: العراق وسورية ولبنان وفلسطين، أطلق عليها بلاد عمورو. وهي تسمية أطلقها تاريخيا الأكاديون على الذين نزحوا غربا. عُرفت المنطقة باسم بلاد عمورو، وأطلق على البحر الأبيض المتوسط اسم «بحر عمورو العظيم». وتسمية بلاد آرام جغرافية هي أيضا، وتعني الأراضي العالية أو الجبلية المرتفعة قياسا للرافدين. والآشوريون هم الذين أطلقوا على بلاد آرام وعلى سكانها اسم أرومو وأرامو، وكانوا قد استقروا في المنطقة منذ الألف الثالث قبل الميلاد. وكان الآراميون في توسع رقعتهم الجغرافية حضر وبدو رُحّل. وكان يُطلق على القبائل البدوية شمال الجزيرة العربية اسم أخلامو، وقد وردت هذه التسمية في رسائل تل العمارنة في القرنين الخامس عشر والرابع عشر قبل الميلاد، وكان المقصود بها أحلاف آرام. وهناك تسمية خبيرو أو عبيرو، وكانت تطلق على القبائل العربية الرحّل. فهم عابرو البادية وخبيرو قفارها ومفازاتها. وكان للآراميين بطون في العراق وسيناء وفلسطين، وانتشرت لغتهم مع تجارتهم حتى أصبحت لغة رئيسة في فارس وبابل وآشور ومصر وفلسطين، وكانت لغة المسيح عليه السلام. وأطلق على اللهجة الآرامية اسم اللغة السريانية لأنها كانت لغة الآشوريين أيضا. وكانت المنطقة الواقعة جغرافيا من حرّان شمالا إلى سيناء جنوبا تُسمى أسورا عربايا وتشمل منطقتين اثنتين: منطقة شمالية وهي منطقة الجزيرة في سورية وحلب وتمتد حتى حوران والليطاني، ومنطقة جنوبية هي بلاد العرب. وقد تحرّف اسم أسورا إلى سورية، وكان الإغريق أول من استعمل التسمية.

انظر: سورية التاريخ والحضارة، المدخل، وزارة السياحة السورية، 2001، ص. 105 - 114.

(2) أشهر ضارب بالعود أيام الدولة العباسية. أصله من الكوفة، جاء به إبراهيم الموصلي وعلمه صنعة الضرب بالعود وإليه تُنسب (وسطى زلزل). ذكر الأصفهاني في الأغاني أن الرشيد غضب على زلزل فسجنه ونسيه قرابة عشر سنوات. وكان إبراهيم الموصلي قد تزوج من أخت زلزل، وحدث أن باغت الرشيد إبراهيم الموصلي وهو يغني شعرا في حبس زلزل، فأمر الرشيد بإحضار زلزل فجاءوه به وقد ابيّض شعر رأسه ولحيته، فأطلقه.

انظر: غطاس عبدالملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الخامس، ص. 244 - 246.

(3) عود ثنائي الأوتار، من فصيلة الطنبور، وهو آلة أقدم من العود: أصل استنباط العود.

انظر: المرجع السابق، المجلد الرابع، ص 299 - 319.

(4) كان ضارب العود زلزل أول من وضعها في القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) كثالثة كبيرة في الجنس القوي المستقيم المسمى (راست)، وجعل لها في العود دستانا باسم الوسطى وعُرفت من وقتها باسمه، كما تعرف باسم وسطى العَرب.

انظر: المرجع السابق، ص. 460. وانظر الصفحات من 456 وحتى 464: وسطى (واسطة)، الوسطى التامة، وسطى الجمع بذي الكل، وسطى الجمع التام الأعظم، وسطى الفرس (دستان)، الوسطى القديمة، وسطى الجمع الناقص.

(5) هو إبراهيم بن ماهان بن بهمن الموصلي النديم. ولد سنة 125 للهجرة، وتوفي سنة 188 للهجرة (743 - 804م). فارسي الأصل. أحد أهم أركان الغناء والضرب بالعود في الدولة

العباسية. كان حسن الصوت، أخذ الغناء الفارسي وتضلع من ألحان العرب. بلغ المهدي خبره فأرسل في طلبه، أحب غناءه واستبقاه عنده. كان مغرما بالجواري ومعاقرة الخمر فغضب عليه المهدي وأمر بحبسه ثم أفرج عنه. ولما تولى الرشيد الخلافة أحبه وأحب غناءه واختاره مع طائفة من المغنين لاختيار أجود مائة صوت في غناء العرب، وكانت المائة المختارة التي بنى عليها أبو الفرج الأصفهاني كتابه الأغاني. ولإبراهيم ثلاثة ألحان من المائة صوت. توفي إبراهيم في بغداد في خلافة الرشيد سنة 188 للهجرة (804م).

انظر: المرجع السابق، المجلد الأول، ص. 24 - 26.

(6) إسحق بن إبراهيم الموصلي، ولد سنة 155 للهجرة، وتوفي سنة 235 للهجرة (772 - 850م). أحد أهم أعلام الغناء وصناعة الألحان في العصر العباسي الأول. لم يكن صوته جميلا لكنه كان عالما بالنغم والتلاحين والإيقاع، وكان ضارب عود مُجيدا، تتلمذ على زلزل، أشهر ضارب بالعود في الدولة العباسية كلها. نسب إليه كتاب الأغاني كثيرا من الألحان ومنها أربعة أصواتٍ من بين المائة المختارة.

انظر: المرجع السابق ص. 156 - 161.

(7) هو علي بن الحسين بن محمد القُرشي، الملقب بـ «أبو الفرج الأصفهاني». ولد سنة 284 للهجرة، وتوفي سنة 356 (897 - 967م). نشأ ومات في بغداد. له كتاب القيان، وكتاب الإماء الشواعر، وكتاب الأغاني ويقع في أربعة وعشرين جزءا جمع فيها أصوات الغناء وتراجم المغنين والشعراء منذ الجاهلية وحتى عهد الدولة العباسية.

(8) هو علي بن نافع، الملقب بـ «زرياب المغني» لسواد لونه، ولد سنة 161 للهجرة وتوفي سنة 238: (778 - 852م). ورد أقدم ذكر له في العقد الفريد لصاحبه أحمد بن عبدربه القرطبي المتوفى سنة 329 للهجرة. ثم ذكره المقري المتوفى سنة 1041 للهجرة في كتابه نفح الطيب. كان غلام إبراهيم الموصلي علمه الغناء حتى وفاته سنة 188 للهجرة، وكان زرياب وقتئذ في الثامنة والعشرين من عمره. وحدث أن غنى أمام الخليفة هارون الرشيد فأجاد وأطرب، فدب الحسد في نفس إسحق بن إبراهيم الموصلي وخشي على مكانته في البلاط، فهدده بقتله أو يرحل عن بغداد، وكذب إسحق على الرشيد بشأنه عندما سأله عنه. ورواية التهديد هذه رواها زرياب نفسه ونقلها عنه أبو حيان الغرناطي صاحب «المُقتبس». نقل زرياب غناء المشارقة وطريقتهم في الأداء إلى أهل المغرب. رحل زرياب من بغداد إلى دمشق ومنها إلى القيروان ومكث عند زيادة الله بن الأغلب، لكنه أغضبه بغناء أبياتٍ لعنترة بن شداد لم ترق معانيها لزيادة الله، فطرده وأمره بمغادرة البلاد، فعبر البحر إلى بلاد الأندلس والتجأ إلى الأمير عبدالرحمن بن الحكم الملقب بـ «عبدالرحمن الثاني» فأحسن وفادته وأكرمه وبقي في خدمته حتى توفي كلاهما سنة 238 للهجرة.

انظر: المرجع السابق، المجلد الرابع، ص. 251 - 255.

(9) في يناير من العام 1936 أسست وزارة المعارف في العراق معهدا للموسيقى بفضل جهود الأستاذ حنا بطرس المولود في العام 1896. وفي العام نفسه 1936 وجهت الحكومة العراقية دعوة إلى الشريف محيي الدين حيدر لإدارة المعهد. كانت الدراسة في المعهد مسائية ومدتها ست سنوات في الموسيقى الشرقية، وسبع في الغربية. وكان أعضاء الهيئة التدريسية في المعهد:

- الشريف محيي الدين حيدر: مديرا للمعهد ومدرسا لآلتي العود والتشيللو.

- ماركو ثيجي: مدرسا لآلة البيانو.

- عبدو الطباع: مدرسا لآلة الناي.

- علي الدرويش الحلبي: مدرسا لآلة الناي وغناء الموشحات.

انظر: حبيب ظاهر العباس، الشريف محيي الدين حيدر وتلامذته، المقدمة، ص. ص. 5 - 6.

(10) الشريــف محيــي الدين حيدر (1892 - 1967م) هو ابن أمير مكة الشريف علي حيدر باشا، ولد في إسطنبول ونشأ فيها. يحمل إجازتين في الحقوق والآداب. أتقن العزف على العود وهو في الثالثة عشرة من عمره وكان عصامي التعلم، ولحن وهو في هذه الســن ســماعي هزام. نهل من علوم علي رفعت في الموسيقى التراثية التركية، ومن علوم أحمد أفنــدي زكائي دده زاده في المقامات وتفرعاتها. في الرابعة عشرة من عمره تعلم العزف على آلة التشــيللو. في العام 1924 سافر إلى أمريكا وعزف في حفل أقيم على شرفه أمام عازف الكمان كرايســلر Kreisler، وعازف الكمان هايفتز Heiftz. في الثالث عشر من شــهر ديســمبر من العام 1928 قدم أول أمسية موســيقية له على الفيولونسيل وعلى العود في قاعة تاون هول. عاد في العام 1932 إلى إسطنبول ليستريح من عملية جراحية أجريت له في أمريكا. وفي الرابع من شــهر ديسمبر سنة 1934، أحيا أمسية موسيقية في المسرح الفرنسي في منطقة بك أوغلو لاقى فيها استحسانا كبيرا. وفي العام 1936، طلبت إليه وزارة المعارف العراقية القدوم إلى العراق لتأســيس أول معهد موســيقي رســمي للبــلاد، فلبى الدعوة. خلال العام الــدراسي 1947 - 1948 مرض محيي الدين فعاد إلى أنقرة، ثم عاد إلى بغداد لفترة قصيرة، إذ اضطر إلى مغادرتها بسبب وعكة صحية، فرجع إلى تركيا واســتقال من إدارة معهد بغداد. في 28 أبريل 1950 تزوج من المغنية التركية الكبيرة صفية أيله. وفي الثالث عشر من شــهر ســبتمبر عام 1967 توفي الشريف محيي الدين حيدر في إسطنبول.

نذكر من مؤلفات الشريف محيي الدين حيدر: كابريس، (إســطنبول 1923)، وسماعي هزام (إســطنبول 1924)، وكابريس 2، (إسطنبول 1924)، وليت لي جناح (إسطنبول 1924)، وسماعي فرحفزا (إســطنبول 1926)، والطفل الراقص (أمريكا 1928)، وسماعي دوكاه (إســطنبول 1935)، وســماعي عشّاق (إســطنبول 1939)، وســماعي عراق (إسطنبول 1940)، وســماعي نهوند (العراق 1940)، والطفل الراكــض (أمريكا 1956)، وأغنية في مقام المســتعار (1957) - وهي أول عمل غنائي يكتبه، أهداه إلى زوجته صفيّة آيلة في عيد رأس الســنة 1957، وسماعي مستعار (إسطنبول 1958)، وأغنية أنتِ آخر حبيباتي (إسطنبول 1964) - لحنها خلال 24 ساعة كي تغنيها صفيّة آيلة بناء على طلب الشاعر بهجت كمال جاغلار، ودراسة Etude، وتأمل.

انظر: المرجع السابق، ص. 9 - 14، 17 - 41

(11) تخرج في مدرسة بغداد على آلة العود:

- الدورة الأولى، 1943: جميل بشير وسركيس أروش.

- الدورة الثانية، 1944: سلمان شكر.

- الدورة الثالثة، 1945: منير بشير.

- الدورة الرابعة، 1946: غانم حداد، عادل أمين خاكي.

- الدورة الخامسة، 1947: سالم عبدالله دياب، محمد ياسين عبدالقادر.

- الدورة السادسة، 1949: يعقوب يوسف، نازك الملائكة، خليل إبراهيم، فوزي ياسين.

(12) آثرنا في معرض حديثنا التاريخي وقصدنا استخدام اصطلاح ضارب بالعود والضرب بالعود، واستخدمنا اصطلاح عازف العود والعزف على العود في كل ما يتصل بالمدرسة الحديثة، وهو تمييز اصطلاحي مقصود لذاته ونجده أكثر دقة وأمانة من الناحية اللسانية الدلالية التاريخية.

(13) الرعيل الأول الذي تتلمذ على الشريف محيي الدين: (جميل بشير، سلمان شكر، منير بشير، غانم حداد) انقسم إلى فريقين اثنين. الفريق الأول انفرد به سلمان شكر الذي حافظ في مزاج تقاسيمه على أسلوب أستاذه. أما الفريق الثاني المؤلف من الأخوَين بشير وغانم حداد فقد حاولوا الابتعاد عن المزاج التركي وتوجهوا إلى التقسيم العراقي والبستات العراقية وموسيقى الريف العراقي.

انظر: المرجع السابق، ص. 15.

(14) تميّزت مدرسة الشريف محيي الدين حيدر بتأكيدها عدة نقاط، فقد أكدت أن آلة العود منفردةً قادرةٌ على التعبير الفني الراقي العميق، مركزةً على ناحية التقسيم التعبيري بعيداً عن التطريب الغريزي، وكذلك على التكنيك العالي المستوى في العزف، وأكدت كذلك على تسوية أوتار العود وضبطها على نحو مختلف عما هو متعارف عليه، إذ جعل محيي الدين وتر اليكاه (ري)، ووتر العشيران (مي)، ووتر الدوكاه (لا)، ووتر النوى (ره)، ووتر الكردان (صول)، كما أكدت على استخدام خاص لقراءة القيم الزمنية واستخدام الريشة المقلوبة، وعلى اعتماد السماعيات والبشارف والمقطوعات الموسيقية التي ألّفها محيي الدين منهجا والابتعاد عن التأليف الغنائي الطربي السائد في المدرسة المصرية.

انظر: المرجع السابق، ص. ص. 15 - 16.

(15) العود أشهر الآلات الموسيقية الشرقية على الإطلاق. والعود الذي نعرفه اليوم ترجع هيئته إلى أوائل القرن الثاني للهجرة (الثامن الميلادي)، استنبطه منصور زلزل أشهر ضارب به في الدولة العباسية. وكان استنباطه من الطنبور بتقصير طول ساعده وإطالة صندوقه المصوت وجعله على شكل بيضاوي وكأنه نصف كمثرى (إجاصة). ويتكون صناعةً من أجزاء أربعة هي: الصندوق المصوّت (ظهر العود أو قصعته)، و«وجه العود»، و«ساعد العود» أو زنده، و«بيت الملاوي» أو بيت المفاتيح حيث تربط أوتار العود. ويكون العود سبعاويا ويسمى «العود الكبير»، وكان يستخدم في القرن الثامن عشر في مصر والشام، وهناك عود «شبوط»، وهو عود ثنائي الأوتار، وهو من فصيلة الطنبور. والعود «العربي» هو عود بأربعة أوتار كان يُضرب به خلال القرون الهجرية الأربعة الأولى، ويشبه إلى حد بعيد جدا العود الحالي بفارق زيادة وتر خامس واختلاف تسوية هذا الوتر وموضعه. وتُسمى أوتاره الأربعة: البمّ، المثلث، المثنى، الزير. وهناك رأي آخر يُرجع ظهوره قبل ظهور العود العربي، ولعل أصحابه يقصدون الطنبور العجمي أو ما كان يُطلق العرب عليه البربط (صدر البط). وهناك أيضا العود المغربي، ويستخدم في شمال أفريقيا ويُطلق عليه اسم «كويترة» نسبة إلى قيثارة، وهو أصغر حجما من العود العربي نقله عرب الأندلس إلى المغاربة.

انظر: غطاس عبدالملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الرابع، ص. 299 - 319.

(16) انظر رؤوف يكتا بك، «الموسيقى التركية»، موسوعة لافينياك الموسيقية، المجلد الخامس، باريس، 1922، المجلد 2. ص. ص. 2945 - 3046.

(17) بدأت ظاهرة النوادي الموسيقية تظهر في سورية خلال فترة الانتداب الفرنسي وتحديدا منذ العام 1928. وبدأت عهدها بنوادٍ جامعة لفنون الموسيقى والغناء والرقص والرسم. وكان أبرزهـا «نـادي الفنون الجميلة»، وتأسـس في العام 1930، وضـمّ عازفي الكمان توفيق الصباغ وفريد صبري وعازف العود والمغني مصطفى هلال. ثم تأسست في العام 1931 «دار الألحان والتمثيل» وضمّت من الموسـيقيين رشـاد أبو السـعود، وفي العام 1937 تأسـس «معهد الفنـون والآداب» وضمّ من الموسـيقيين فريد صبري ومصطفى هـلال. وكانت هناك نواد قصرت نشـاطاتها على خدمة الموسـيقى كان أولها «النادي الموسيقي السوري»، وتأسـس في العام 1928، وكان يضم: شفيق شبيب (عود)، توفيق الصبـاغ (كمان)، نصوح كيلاني (كمان)، محيي الدين الزعيم (كمان)، مصطفى الصواف (كمان)، بـدر ضباعي (كمان)، عثمان قطرية (قانون)، حسـني كنعان (منشـد)، رضا جوخدار (منشـد)، انحل هذا النادي بعد فترة قصيرة من تأسيسه وتشكل من أعضائه نوادٍ موسـيقية أخرى هي: (النادي الموسـيقي الفني) وتأسـس عام 1930 وضم: فريد صبري (كمان)، عاصم بخاري (كمان)، فايز أسطواني (كمان)، فيصل عسلي (كمان)، زكي محمد الحموي (عود)، كامل القدسي (عود)، مصطفى هلال (عود وغناء).. ثم تأسـس في العـام 1931 «نادي نهضة الموسـيقى» وكان يضم: حمدي طربـين (عود)، محمود البحرة (عود)، مجدي كركوتلي (كمان)، عثمان قطرية (قانون).. وتأسس في العام 1937 (معهـد الآداب والفنون)، وكان يضم: فريـد صبري (كمان)، غالب طيفور (ناي)، خليل جبة (قانون)، مصطفى هلال (عود وغناء)، محمد النحاس (تشـيللو)، سـعيد فرحات (منشـد)، زهير بقدونـس (عود وتشـيللو).. وفي العام 1939 تأسـس «معهد أصدقاء الفنون» وضم: عدنـان ركابي (كمان)، كامل القدسي (كمان وعود)، خضر جنيد (عود)، محمد النحاس (عود وتشيللو)، وعدنان قريش (عود وغناء)، وهشام الشمعة (كمان).

في العـام 1947 تأسـس «المعهد الموسـيقي الشرقي» عـلى يد نائب دمشـق وقتئذ فخري البـارودي. ألحق المعهد أول عهده بالإذاعة السـورية، ثم أتبع لوزارة المعارف وبعدها لوزارة الثقافة والإرشاد القومي. وعمل فيه: فؤاد محفوظ، خضر جنيد، محمد النحاس، كامل القدسي، سـعيد فرحات، عبدالوهاب سبيعي، عبدالسـلام سفر.. وقد خرّج هذا المعهد صبـاح فخري، وأمين الخياط، وعدنان إيلوش، وعدنان أبو الشـامات، وأسـعد خوري، وهشـام حمـوي، والأخوين عدنـان وزهير منينـي، وعمر العقـاد، وإبراهيم الذهبي، وبهجت حسان... وفي العام 1956 أسس حسن دركزللي فرقة موسيقية ضمت: محمـود جمعة نديمـي (كمان)، عمر العقـاد (كمان)، كمال حجـازي (كمان)، محمد النحاس (عود)، سليم كسور (ناي)، نور الدين حنبلي (قانون)، حسان لحام (أكورديون)، مصطفى دولة (تشـيللو)، كمال داغستاني (تشيللو)، ياسـين حلواني (تشيللو)، إبراهيم الذهبـي (كونترباص)، فايـز عربي كاتبي (إيقاع)، أحمد دمشـقي (إيقاع)، نبيل خياط (إيقاع).

وفي العـام 1958 تأسسـت فرقـة من العاملين في الإذاعة السـورية باسـم «فرقة دمشـق الموسـيقية» وضمت: تيسـير عقيل (تشـيللو)، سـليم سروة (قانون)، عمر نقشبندي

(عود)، ميشـيل عوض (عود)، زهير بقدونس (تشيللو)، سليم كسور (ناي)، عبدالفتاح سـكر (كونترباص)، عدنان أبو الشامات (كونترباص)، حسـان لحام (أكورديون)، إميل سروة (كـمان)، فريد صبري (كمان)، عبدالكريم حنبلي (كمان)، صبحي جارور (كمان)، محمد العاقل (إيقاع)، أحمد رعية (إيقاع).. وفي العام 1964 تأسسـت فرقة موسـيقية حرّة باسـم (فرقة الفجر الموسـيقية) يقودها عازف القانون أمين الخياط وتضم: سليم كسـور (ناي)، محمد سرميني (ناي)، مصطفى ودعة (تشيللو)، سمير حلمي (تشيللو)، إبراهيم الذهبي (كونترباص)، أسـعد خوري (أكورديون)، إبراهيم رعية (إيقاع)، فهمي حبش (كمان)، صبحي جارور (كمان)، سـعيد جميل (كمان)، سـامي صفدي (كمان)، أنـور ديـاب آغا (كمان)، يحيى جريـدة (كمان)، جعفر عقاد (كـمان)، مظهر جليلاتي (إيقاع)، نبيل خياط (إيقاع)، أحمد دمشقي (إيقاع).

انظر: عدنان بن ذريل، الموسيقى في سورية، ص. 191 - 196.

(18) في سـبعينيات القرن الماضي تشـكّل في لبنان الرباعي اللبناني، وكان يضم أربعة أساتذة هم: جورج فرح (عود)، محمد سبسبي (قانون)، نعيم بيطار (ناي)، فهيم جمال الدين (رق) كانوا يعزفون أمام جمهور من خلّص السمّيعة.

(19) رياض شرارة، الشبكة، بيروت، 11 ديسمبر 1972.

(20) بدأت الظاهرة مع منير بشـير وكان للفرنسي جان كلود شـابرييه وللسويسري سيمون جارغي الفضل الأول في إطلاقه أوروبيا، ثم استمرت الظاهرة مع نصير شمة وعمر بشير لتبقى في السياق العالمي العربي الإعلامي نفسه.

(21) كان للمعهـد الفرنسي للدراسـات العربية في دمشـق IFEAD، دور كبير في تنظيم حفـلات تراثية لعازفي عود وعـازفي آلات شرقية أخرى، إضافـة إلى تنظيمه حفلات إنشاد ديني وصوفي.

(22) الرعيل الأول من الموسـيقيين الشرقيين السـوريين تتلمذ على يد الأسـتاذ الفلسطيني السـوري ميشـيل عوض، وكان عوض يعطي دروسه بعد الظهر بعد فراغه من وظيفته في الإذاعة. كان عوض عازف كمان وعود أعسر، يسكن في دمشق القديمة قبالة الكنيسة المريمـية القريبة من بـاب شرقي في النصف الأخير من الطريق المسـتقيم Via Recta بدمشـق. كثيرون تتلمذوا على الأسـتاذ عـوض نذكر منهم عائلة جـارور كلها: صبحي جارور (كـمان)، عدنان جارور (قانون)، رياض جارور (كمان) وغيرهم.. وكان الأسـتاذ عوض بحكم خبرته الإذاعية يعرف الضروري الأسـاسي الـذي يجب أن يحصّله العازف كي يتمكـن من العزف مع فرقة موسـيقية وقراءة مدوّنـة. وكان يجمع بعض تلاميذه ممن حفظوا البرنامج نفسـه: بعض السماعيات، لونغايات... ويسجّل لهم عزفهم وهو يرافقهـم على العود تارة وعـلى الكمان تارة أخرى. في بيته الدمشـقي المتواضع تعلّم خيرة عازفي سورية.

(23) كان إسـحق بن إبراهيم الموصلي (772 - 850م) شـيخ الموسـيقيين في العصر العباسي الأول. وكان يُعدّ من بين أدباء عصره وشـعرائهم، لكن شـهرته في الغِناء والتلحين فاقت شهرته في الشعر والأدب، وكان هذا يحزّ في نفسه فيقول: «وددتُ أن أضرب عشر مقارع وأعفى من الغناء». وكان الخليفة المأمون يقول: «لولا ما سبق على ألسنة الناس وشُهر به إسحق عندهم لولّيته القضاء بحضرتي، فإنه أولى به وأعفّ وأصدق وأكثر دينا وأمانة

من هؤلاء القضاة».

انظر: غطاس عبدالملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الأول، ص. 156.

وهذا يدل على أن إسحق بن إبراهيم الموصلي، على رغم ما كان يرفل به من نعيم وحظوة وجاه ومال وسلطان في بلاط الخليفة لعلو شأنه وطول باعه في الغناء وصناعة الألحان، كان يفضل لو يعدّ من طبقة الأدباء والشعراء.

(24) ڤولني، رحلة إلى مصر وسورية، باريس، الطبعة الثانية 1959، الفصل الثامن عشر، ص. 392.

(25) ڤيوتو، «وضع الموسيقى في مصر»، «في وصف مصر»، المجلد الرابع عشر، الطبعة الثانية، باريس، 1826، الفصل الأول. ترجمناها عن الفرنسية.

(26) والأمر ينسحب على الواقع المصري مع افتتاح الإذاعة المصرية. ويتطلب الأمر أن نذكر هنا أن الأسطوانة كان لها شأن كبير في ترويج الغناء ونشره، وفي تحسين وضع المطرب والموسيقي، وأن الفونوغراف قد ظهر في مصر مطلع القرن العشرين، وتحديدا في العام 1904.

(27) المشكلة التي حصلت أن الموسيقي والمغني لم يكتفيا بالراتب الوظيفي الشهري، وكان لا مناص من عملهما في المرابع الليلية، الأمر الذي أعاد الموسيقي الحكومي الموظف إلى الملاهي، التي تُذكر تاريخيا بمجالس القصف واللهو.

## الفصل السادس

(1) ما عدا كتاب حبيب ظاهر العباس، «الشريف محيي الدين حيدر وتلامذته»، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، دائرة الفنون الموسيقية، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1994.

(2) كان سياسيا ضعيفا وحاكما فاشلا، غير أن التاريخ حفظ لنا ذكره لإسهاماته الثقافية التي تلخص وتجمع بين التيارات الثقافية المختلفة من مسيحية وعربية إسلامية ويهودية، والتي رفدت الحضارة الإسبانية في القرن الثالث عشر.

(3) ڤولني (1757 - 1820): فيلسوف وكاتب فرنسي. درس الحقوق والطب وزار الشرق الأوسط وكتب في العام 1787 كتابا عنوانه: «رحلة إلى مصر وسورية» Voyage en Egypt et en Syrie.

(4) الرحالة الفرنسي كايو Caillot في الصفحة 13 من كتابه: «مختصر أسفار حديثة ممثلة بأشد ملامحها غرابة»، الذي نشرته دار لودنيتو في باريس العام 1834، في طبعته الرابعة، وصف منطقة الهلال الخصيب وبغداد وصفا خياليا رومانسيا له علاقة بعين الأوروبي الذي يزور الشرق، فيرى فيه مزيجا من خيالاته وأفكاره المسبقة عنه والفروقات الجوهرية التي تفصل الشرق عن الغرب. وكايو في مختصره هذا اعتمد على مؤلف إنجليزي هو ريتشارد بوكوك صاحب كتاب: «وصف الشرق»، نشر في لندن العام 1743 في مجلدين اثنين.

(5) نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر الأديب الفرنسي جيرار دو نيرفال Gerard de Nerval (ولد في باريس العام 1808 ومات فيها العام 1855)، له كتاب رحلة إلى الشرق

A. Lamartine (1869 - 1790) ،Voyage en Orient 1843 والشاعر ألفونس لامارتين.

(6) للأسف، هذه الشاعرية لم يعد لها أثر اليوم بسبب ندرة الأصوات المؤذنة الجميلة، وللجوء المؤذنين إلى الميكروفونات ومضخمات الأصوات التي غالبا ما تكون من نوعيات رديئة الصنع وذات خرج صوتي سيئ الهندسة، فضلا عن أن حدة ارتفاعها كثيرا ما تتجاوز كل حدود الاستماع والاستمتاع.

(7) يذكرنا هذا من بعيد بما يسمى في تاريخ الموسيقى الغربية بخصومة البوفون La querelle des Bouffons في القرن الثامن عشر. نزاع نشب بين فريقين اثنين في باريس، أحدهما مؤيد للموسيقى الإيطالية (الأوبرا الهازلة تحديدا المسماة Bouffe) فدافع عنها وناصرها، وتزعم هذا الفريق الفيلسوف الفرنسي جان جاك روسو (1712 - 1778) Rousseau، والآخر دافع عن الموسيقى الفرنسية وناصرها وتشيع لها وقاده الموسيقي الفرنسي جان فيليب رامو (1683 - 1764) J. Ph. Rameau. وكانت الغلبة للفريق الأول، وفتحت العاصمة الفرنسية أبوابها على مصاريعها للتيار الموسيقي الإيطالي.

(8) أصدر المجلس الأعلى للثقافة في مصر في العام 2007 طبعة خاصة بمناسبة اليوبيل الماسي لانعقاد مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة، والإصدار صورة طبق الأصل عن كتاب مؤتمر الموسيقى العربية الذي أصدرته المملكة المصرية، وزارة المعارف العمومية، العام 1932. يقع الإصدار في 443 صفحة، يضاف إليها مجموعة من صور الموسيقيين والآلات الموسيقية وتقع في 77 صفحة.

(9) نحن لا نقصد في هذا السياق حية بمعنى موجودة، أي مسجلة أو تعزف في حلقات صغيرة تلم شمل السميعة من المختصين والمهتمين والمتذوقين. بل نقصد بهذا المفهوم أنها حاضرة ثقافيا في أذهان أبناء العربية، لا يستعجمونها إن استمعوا إليها، ولا يجدونها بعيدة عن مزاجهم وأحاسيسهم غريبة عن أذهانهم في قوالبها وصيغها وجملها اللحنية وأسلوبها. فهنا برأينا تكمن المشكلة كلها، وهي مشكلة طابعها ثقافي - نفسي.

(10) فلنلاحظ أن المجلد الأول في هذه الموسوعة صدر قبل عامين من انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية الأول في القاهرة العام 1932 وشارك ديرلانجيه في أعماله.

(11) كان معظم الذين كتبوا في الموسيقى العربية من المستشرقين مؤرخين أو منظرين. وكانت كتاباتهم بداية انطباعية تغلب عليها النزعة الجمالية الموسيقية الأوروبية، يرون بمنظارها، ويحللون ما يرونه ويسمعونه منها من زاويتها، فضلا عن استغلاق مضمون اللغة الدلالي عند كثير منهم، الأمر الذي جعلهم يرون فيما كانوا يسمعونه من الغناء العربي رتابة وتكرارا مملا. وما ظهر من كتابات المستشرقين في الموسيقى العربية، خصوصا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وفي مختلف اللغات الأوروبية، ينقصه الإحاطة والشمول والموضوعية. وكان على المستشرق المؤرخ أن يتقن العربية للاطلاع على أمهات الكتب النظرية الموسيقية العربية، ولم يكن هذا ميسرا لهم. وتجربة البارون رودلف ديرلانجيه في ترجمة أمهات الكتب النظرية الموسيقية العربية في مجلدات الموسيقى العربية التي نشرها ذات دلالة في سد هذا النقص النظري المهم عند من لا يتقن العربية لفهم موسيقى العرب، وليقدرها حق قدرها من الناحية العلمية النظرية. والاعتماد الظاهر على كتابات المستشرقين في الموسيقى العربية سببه قلة من كتب فيها من أهلها، فضلا عن أن كتابات الأوائل في هذه الصنعة كانت ككل الكتابات العربية

وقتئذ تفتقر إلى المنهج العلمي والتبويب والتنسيق والجمع والفرز والتنظيم والتحليل والاستنباط والمقارنة... ولا بأس في النظر في هذه المؤلفات، لا بأس بتمحيصها وتفنيدها وأحيانا كثيرة بتصويبها. كتب المستشرق الإنجليزي هنري فارمر وحده عشرين كتابا في الموسيقى العربية، ومادة كتبه غزيرة نظريا وتاريخيا، تفرغ لها قرابة نصف قرن من الزمان بروح علمية موضوعية منصفة، وكان ملما بالعربية والفارسية قراءة وكتابة.

(12) عزفنا عن استخدام مصطلح نهضة أيضا تفاديا لأي تضمين دلالي تاريخي ملتصق بعصر النهضة أو عصر التنوير الذي أطلق على حركة ثقافية واسعة نشأت في العصر الوسيط (القرن الخامس عشر)، وخلال جزء من القرن السادس عشر في أوروبا. وكان من أهداف عصر النهضة الأوروبي هذا العزوف والتخلي صراحة عن قيم العصر الوسيط المرتبطة بالإقطاعية، وكان من بين أهدافه وخصائصه إعادة إحياء قيم العصور القديمة في الحضارة الأوروبية.

(13) وجدنا أنه من الضروري أن نتطرق إلى سيرة شابرييه الذاتية والبحثية الموسيقية لأسباب عدة، منها أنه احتك احتكاكا مباشرا بالأخوين بشير وبموسيقيين آخرين تتلمذوا على يد المعلم الكبير الشريف محيي الدين، ولنشاطه في تسجيل أسطوانات لهم. وقد أفدنا كثيرا من خلال لقاءاتنا به، وسمعنا منه آراء وشروحات مستفيضة ومعلومات قيمة سندرجها كلها وفق مقتضيات دراستنا.

وجان كلود شابرييه J. C. Chabrier الذي تطرقنا إلى ذكره بداية هو باحث موسيقي فرنسي قام بعدة زيارات للمشرق العربي بدءا من العام 1965، وهو تاريخ أول رحلة له للمنطقة، وحتى العام 1971 وما بعد. اقترنت هذه الزيارات بفترات إقامة متعددة درس خلالها الموسيقى العربية، والتقى عددا كبيرا من الموسيقيين. وشابرييه في الأصل طبيب كان يرغب في التخصص بالجراحة التجميلية، وصادف أنه تتلمذ على يد جراح فرنسي شهير متمكن من هذا الاختصاص بارع فيه يدعى غوستاف جينيسته G. Ginestet. وكان هذا الجراح قد تسلم، خلال فترة الانتداب على سورية، إدارة مستوصف طبي جراحي في دمشق، وترك هذا في نفسه حبا عظيما لسورية وللشرق نقله بدوره إلى مريديه وطلابه. ويذكر شابرييه أن أستاذه هذا كان يقص عليهم حكاياته المشوقة وذكرياته عن هذه الفترة في غرفة العمليات وهو يخيط ببراعة وحذق جروح المرضى. وعندما انتهى شابرييه من دراسة الطب بدأ بالاختلاف إلى مدرسة اللغات الشرقية ودرس على يد الأستاذ البروفيسور لوي بازان L. Bazin وهو أستاذ كرسي اللغة التركية. وقد أكمل بازان في نفس شابرييه ما كان قد بدأه أستاذه الأسبق الجراح جينيسته. وسرعان ما هجر شابرييه الطب ليتفرغ بكليته للاستشراق وللبحث في الموسيقى الشرقية تحديدا.

أنفق شابرييه خمسة عشر عاما في رحلات وإقامات في تركيا وإيران والمشرق العربي، ودرس علم الموسيقى في تركيا، الأمر الذي دفعه بداية إلى أن يجري بحثا واستقصاء عن «الارتجال الآلي في الموسيقى التقليدية التراثية، أوساط إبداعاته وشكله الراقي». ولشابرييه الفضل في أنه أجرى مقابلات مع أكثر من مائة موسيقي، وسجل قرابة أربعمائة ارتجال آلي على مسجلة ستيريو Hi-Fi بكر نوع ريفكوس Revox موديل 700A فيها عداد دقائق وثوان، وفي أغلب الأحيان كان يسجل في استديوهات إذاعية. أما المقابلات ثقافية الطابع فقد أجراها مع قرابة ألف شخص.

وقد أبلغني شابربيه أن بحوزته مترا مكعبا من الأشرطة التي سجل عليها ارتجالات موسيقية لعازفين من منطقتنا كثيرون منهم رحلوا، وقد سمعت منه هذه المعلومة شخصيا.

(14) المتر المكعب من الأشرطة البكر المسجلة لم ينشر شابربيه منها شيئا بعد، وهو لم يجد حتى اليوم دار أسطوانات تضطلع بهذه المهمة، وليس في مقدوره كفرد أن يقوم بهذا العمل وحده. وستبقى هذه التقاسيم التي جمعت بعناية حبيسة بطون الأشرطة، وقد رحل كثير من فنانيها عن دنيانا.

(15) صدرت المجموعة الأولى في العام 1974، وصدرت الثانية في العام 1979، وأعيد طبعها في العام 1984.

(16) ليوبولد غودوفسكي، عازف بيانو أمريكي من أصول بولندية، ولد في العام 1870 وتوفي في العام 1938.

(17) فريتز كرايسلر، عازف كمان نمساوي الأصل تجنس بالجنسية الفرنسية. ولد في العام 1875 في فيينا وتوفي في نيويورك في العام 1962.

(18) هو جاشا هايفتز، عازف كمان أمريكي من أصل روسي، ولد في العام 1901 وهاجر إلى أمريكا في العام 1925.

(19) ليوبولد أوير، عازف كمان مجري، ولد في العام 1845 وتوفي في العام 1930.

(20) ميشا إلمان، عازف كمان روسي، ولد في العام 1891 وتوفي في العام 1967.

(21) باغانيني عازف كمان وناشر إيطالي، ولد في العام 1782 وتوفي في العام 1840.

(22) يذكرنا هذا أيضا بمقولة شبيهة قيلت في عازف البزق السوري المبدع محمد عبدالكريم الذي كان يلقب بشيطان البزق لبراعته في العزف على هذه الآلة.

(23) قارنته مجلة Sunday Telegraph وقتها بعازف الغيتار الإسباني الشهير شيغوبيا Segovia. وكالت له مجلة Musical America المديح في عددها الصادر في 3 مارس 1928.

(24) أبو شريف محيي الدين، هو أخو جد الملك حسين ملك الأردن.

(25) بحوزة المغني الموصلي سعيد إسماعيل فحام، أستاذ فن المقام، صورة قديمة نرى فيها تختا شرقيا ونرى بشير عبدالعزيز، وهو أبو جميل ومنير بشير، يحتضن عوده ويعزف مع التخت. نقلناه عن شابربيه.

(26) من مقابلة أجريت مع جميل بشير في باريس، في نوفمبر 1973.

(27) من حوار مع بياتريس أوهانيسيان Beatrice Ohanessian باريس، يوليو 1974.

(28) من المفيد أن نذكر هنا أن جميلا تابع دراسته الثانوية إضافة إلى دراسة الموسيقى، وقد حصل على ما يكافئ البكالوريا العراقية وقتها، وكان هذا حدثا مهما في أوساط الموسيقيين الشرقيين.

(29) ينفرد جميل بشير عن غيره من الموسيقيين العراقيين والعرب كعازف عود بأنه موهبة تكرست باكرا بأسلوب جديد في العزف على العود يكاد يقطع كل صلة له مع الأساليب العزفية السائدة في زمانه، لا يقاربه فيها سوى عازف العود السوري عزيز غنام (1922

- 1977). احتفظ جميل بشير بجميل الطفل في داخله، وكان صاحب نظرة لماحة ذكية، بشوشا دوما، حاضر النكتة. كان يفضل الاهتمام بحديقة منزله والعيش برغد وهدوء بعيدا عن ضوضاء الإعلام والشهرة، وعلى الرغم من أنه كان معروفا في الأوساط الموسيقية العربية، فإنه كان زاهدا بهذا كله. كان جميل بشير بطبعه فنانا حقيقيا ينبئك عزفه بما هو عليه من علم وموهبة ورهافة. لم يكن يعزف بناء على طلب، بل عندما يحلو له ذلك، خاضعا في هذا لسلطان مزاجه وحده. وقد ذكر لنا الباحث الموسيقي الفرنسي جان كلود شابرييه خلال لقاءاتنا الصيفية السنوية الدورية في منزلي بدمشق كيف أنه تمكن بعد لأي وعناء من تسجيل عزف جميل بشير في منزله في بغداد في أغسطس 1971، ومرة ثانية في العام 1973، بعد أن استضاف جميل شابرييه في بيته في بغداد أربعة أيام كاملة. كان مزاجه الإبداعي صعبا للغاية، ولم تكن تصفو قريحته العزفية الارتجالية إلا بحلول منتصف الليل، ولعل ذلك أن يكون سببه انحسار حر الصيف اللاهب في العراق بعد منتصف الليل وفي ساعات الصباح الأولى. كان جميل بشير يستهل عزفه بعزف تدريبات تحمية لأصابعه وريشته يبدأ بعدها شلال النغم ليعزف ألحانا من شمال العراق ووسطه وجنوبه. طبع شابرييه أسطوانة لجميل بشير ضمن سلسلة أسطوانات أرابيسك، اختار محتواها مما سجله له في بيت جميل في بغداد في العامين 1971 و1973: أسطوانة أرابيسك LP 4، عود تقليدي من العراق، عود جميل بشير، باتيه - ماركوني، 2C066-95160، باريس، يونيو 1974.

(30) تخرج في الدورة الأولى من المعهد (صف العود) في العام 1943: جميل بشير وسركيس آروش. وتخرج في العام 1944: سلمان شكر، وتخرج في العام 1945: منير بشير، وفي العام 1946: غانم حداد وعادل أمين خاكي، وتخرج في العام 1947: سالم عبدالله ذياب ومحمد ياسين عبدالقادر، وتخرج في العام 1949: يعقوب يوسف ونازك الملائكة وخليل إبراهيم وفوزي ياسين.

انظر: حبيب ظاهر العباس، الشريف محيي الدين حيدر وتلامذته، ص 6.

(31) لم يصل جميل بشير، على الرغم من موهبته وفطنته وكفاءته، إلى مستوى المعلم محيي الدين المذهل ومقدرته في العزف على العود.

(32) كان جميل من أساتذة الكمان الشرقي أيضا وله تسجيلات فردية على كمانه الرشيق مسجلة على أسطوانات، وبمصاحبة المطربين مثل القبنجي، ويوسف عمر، وناظم. كما سجل للعديد من الإذاعات ومنها إذاعة الكويت، التي سجل لها الكثير على كمانه: نذكر منها سماعي محير، ولونغا كردلي، حجازكار، سبوخ أفندي.. إلخ. كذلك هناك العديد من المبرزين الذي درسوا أو تأثروا بأسلوب عزفه على الكمان الشرقي ومنهم غانم حداد وفالح حسن.

(33) يذكر جان كلود شابرييه أن جميل بشير كان عازف العود الشرقي الوحيد الذي قبل أن يبدأ تسجيل عمل من أعماله كان يروض أصابعه ويدربها بعزف سلالم موسيقية، وبعزف تمرينات من طريقة هانون Methode Hanon.

(34) الباحث الموسيقي الإنجليزي جورج هنري فارمر، المشهود له بكفاءته وعلمه الواسع وثقافته الموسوعية، يذكر عددا كبيرا من المنشورات الحديثة، ويتكلم عن الموسيقيين الذين حضروا مؤتمر الموسيقى العربية الأول في القاهرة. ويذكر البروفيسور Albo الذي كلفه الشريف محيي الدين بصفوف الكمان، كما يذكر البروفيسور هيرتز Hertz،

الـذي كلفه المعلم حيـدر بصفوف البيانو، كما يتكلم فارمر عن الموسـيقى الغربية في المعهـد، غير أنه لا يذكـر الشريف محيي الديـن حيدر، ولا يتكلم عـن تجربة العود الفذة عنده. كما أغفل ذكر جميل ومنير بشـير مؤلف المعجم الموسيقي الكبير، غطاس عبدالملك خشبة.

انظـر: Farmer, Henry - George, "Iraqian and Mesopotamian Music", in Grove's. Dictionary of Music and Musicians, London, and New York, Saint Martin's Press, 1945, t. IV, p. 528. وما بعدها.

انظر أيضا: Encyclopédie de la musique, Paris, 1959, t II, P. 582.

باب: IRAKIENNE (MUSIQUE)

باب: IRANIENNE (MUSIQUE)

المدخل الثاني عن الموسيقى الإيرانية موثق كأحسن ما يكون التوثيق.

(35) من لقاء أجراه جان كلود شـابرييه مع منير بشير في فرنسا Mont-Saint-Michel في مايو 1974.

(36) حسين شهاب، «بعزفه مقطوعة «حيرة» هز عازف العود منير بشير الشرق والغرب على أوتار عوده»، الأسبوع العربي، أبريل 1971، ص 24-25.

(37) في العـام 1952 مثـلا، رافق عازف الناي اللبناني جوزف أيوب الأخوين بشـير في حفلة أقيمت ببغداد في فندق سيليكت Select.

(38) «حوار مع الموسيقي العراقي منير بشير»، لسان الحال، بيروت، 14\8\1965.

(39) نرجح أن يكون هذا قد حصل في العام 1945 أو العام 1946.

(40) بعزفه مقطوعة «حيرة»، هز عازف العود منير بشـير بأوتاره الشرق والغرب، الأسـبوع العربي، أبريل 1971، ص 24-25).

(41) طبعت له أسـطوانة نجهل تاريخها، عنوانها: منير بشـير- مشوار مع العود حول العالم العربي (فولكلور) ليست بعيدة كثيرا في مستواها الفني عن الأسطوانة المذكورة أعلاه.

(42) عـلى الرغم من أن جميل ومنير تتلمذا على المعلم نفسـه، الشريـف محيي الدين حيدر، وتخرجا في المعهد الموسيقي نفسه في بغداد، فإن جميلا بزّ أخاه في الارتجال المزدوج بالمقام الواحد. فعلى سـبيل المثـال، كان جميل قادرا على الارتجـال بطريقتين مختلفتين في مقام صبا وفي جنس صبا بالأسـلوب التركي الغني بالتلوين لكنه أسـلوب بعيد في الوقت نفسـه عن المزاج العربي والشـعبي العام، كما كان قادرا في الوقت نفسـه على الارتجال بالأسلوب العراقـي، وهو أسـلوب أقـل غنى بالتلوين من الأسـلوب التركي، غير أنـه أقرب إلى مزاج الموضوعات اللحنية العرقية المعروفة في العراق. وعلى الرغم من أن الأخوين بشير أصلهما من شمال العراق، ويحفظان التراث الشعبي العراقي الشمالي ويجيدانه، فإنهما كانا يعزفان الألحان الشعبية العراقية الجنوبية لأنها أكثر غنى من الناحية التعبيرية الدرامية.

(43) هـذه المقطوعة مسـجلة من حفلة أحياها منير بشـير في جينيف، وهي محفورة على الوجه الثاني من الأسـطوانة، (المقطع الثالث) عنوان الأسطوانة: حفلة في جينيف، عود منفرد، منير بشـير، طبع شركـة باتيه ماركوني إيمـي Pathe-Marconi-EMI، باريس،

1972. وقــد تردد ذكر هذه المقطوعة كثيرا على لســان منير لأنها تصور حياته وحيرته، ويبــدو أنه اســتلهمها وعمره 14 عاما. كانت حفلة جينيــف هي أول حفلة عزف فيها منير بشــير أمام جمهور أوروبي، وقد نظمها له ســيمون جارغي Simon Jargy الأستاذ في جامعــة جينيف، في يوم الجمعة 4 يونيو 1971 في قاعة باتينو Salle Patino. وكان أسلوب منير وقتها متأرجحا بين الارتجال والتقسيم على مقامات شرقية وعزف مؤلفاته.

(44) حسين شهاب، مصدر سابق.

(45) من مقابلة صحافية أجراها جان كلود شــابرييه مع منير بشــير في باريس، في شهر مايو 1975.

(46) منير بشــير يشرح مقام «مخالــف» في أكاديمية العلوم ببودابســت، «النار»، بغداد، 4 فبراير 1967.

(47) منير بشير، «بيلا بارتوك فنان هنغاريا الخالد»، التآخي، بغداد، 2 نوفمبر 1967.

(48) «منير بشير في موسكو»، البلاد، بغداد، 15 أغسطس 1961.

- «حوار حول الفن العراقي في بودابســت، الهنغاريون يتســاءلون عن الأوبرا العراقية. منير بشير يعزف ويغني المقامات أمام الهنغاريين»، البلاد، بغداد، 10 فبراير 1962.

- «الفولكلور العراقي في بودابست»، البلاد، بغداد، 28 سبتمبر 1962.

(49) لو قارنا تقاسيم السيكا - هزام عند السوري الدمشقي عمر نقشبندي (1910 - 1981) الذي كان يضبط أوتار عوده: صول، لا، ري، صول، دو، وتقاسيم بنجوقة عند منير بشير الــذي كان يضبط أوتار عوده: دو، ري، صول، دو، فا، فا، وتقاســيم ركبانية عند جميل بشــير الــذي كان يضبط أوتار عوده: ري، مي، لا، ري، صــول، صول، نلاحظ ما يلي: أن ثلاثتهم استخدموا سلسلة متتالية تراتبية من الأجناس على النحو التالي: راست، سيكاه، حجاز، وعزفوا الأجناس الثلاثة على الأوتار نفســها وفي الوضعيات نفســها، وبمعزل عن التصوير أعطى ثلاثتهم الانطباع الصوتي نفســه. ولنلاحظ أن مقامي هزام بنجكاه هما مقامان كلاسيكيان، في حين أن الركبانية هي نغمة شعبية. وفي حين يتبع عمر نقشبندي تقاسيمه على مقام السيكاه - هزام برقصة شعبية سبقها دولاب من المقام نفسه تمهيدا لتقاسيمه، نلاحظ أن جميل بشير تعامل مع النغمة الشعبية «ركبانية» بروح كلاسيكية وزخرفهــا زخرفــات فصيحة من روح العود الراقي. بينما ظل منير بشــير كلاســيكيا في تقاســيمه، ولعل الســبب في ذلك أن البنجــكاه التي عزفها مألوفــة معروفة وهوامش الزخرف فيها ضيقة محدودة، وهو لم يشأ أن يغامر في المسموع المحفوظ عند العامة.

(50) ســنذكر لاحقا، في متن دراستنا الموسعة هذه، رأي عازف العود السوري عمر نقشبندي بأسلوب عزف الأخوين بشير على العود.

(51) لسان الحال، بيروت، 14 أغسطس 1965.

(52) Récital à Genéve. Luth Solo (Oud). Munir Bachir, Pathé-Marconi EMI. C054-11.803, Paris 1972

(53) «عود منير بشــير وســيتار رافي شــنكر يتحاوران في لقاء دولي»، الجمهــور، بيروت 29 سبتمبر 1971.

(54) عراق، عود كلاسيكي عربي، عزف منير بشير، أوكورا، باريس، 1972.

(55) «المهاجر»، الأسبوع العربي، بيروت، 29 مايو 1972.

(56) مجلة لبنان، بيروت، 11 ديسمبر 1972، المحرر، بيروت، 11 سبتمبر 1972، الحياة، بيروت، 12 سبتمبر 1972، العمل، بيروت، 1972/12/14 لوريان لو جور، بيروت، 1972/12/14، لسان الحال، بيروت، 1972/12/14.

(57) نبيل أصفهاني، «زرياب الزمن المعاصر»، الأسبوع العربي، بيروت، 19 مارس 1973.

(58) في أخريات حياته كان يتنقل بين الأردن وهنغاريا موطن زوجته وتوفي فيها.

(59) كانت الأمور في السبعينيات لاتزال بخير نسبيا من الناحية الفنية الموسيقية عما آلت إليه اليوم، ويبدو أن التعلل بالمستقبل الواعد في هذا ضرب من الوهم، على الأقل حتى الآن.

(60) مطر محمد هو عازف بزق غجري سوري من حمص، دُعي إلى بيروت ليقدم فيها حفلا في العام 1965، وعزف في مدريد وبرلين في العام 1969، كما عزف في الأسابيع الدولية للموسيقى المعاصرة التي نظمها في باريس المعهد الدولي للدراسات الموسيقية المقارنة في العام 1971. ويبدو أن في نفس منير غصة من أن مطر محمد كان أسبق منه في دخول قاعات أوروبا الموسيقية عازفا متفردا.

(61) المحرر، بيروت، 9 أبريل 1973.

(62) البلاغ، بيروت، 20 يونيو 1973.

(63) هذه المقطوعة مسجلة على أسطوانة عنوانها: أمسية موسيقية في جينيف. وهي المقطوعة الرابعة والأخيرة في الوجه الثاني من الأسطوانة، مدتها ثلاث دقائق وخمس ثوان. ورد اسم المقطوعة على غلاف الأسطوانة من الخلف: «الشرق في الأندلس» L'Orient en Andalousie، بينما ورد اسمها على ملصق الأسطوانة نفسها من الداخل: «الشرق والأندلس» L'Orient et Andalousie، ولو أن الكتابة الفرنسية هنا مغلوطة لأنه كان من الواجب إضافة «ال» التعريف الفرنسية للأندلس فتصبح الكتابة الصحيحة للعنوان هي: «الشرق والأندلس» L'Orient et l'Andalousie، هذا إذا كان هو المقصود فعلا من العنوان. وربما كان اللبس سببه في الأصل خطأ في ترجمة العنوان العربي الذي أطلقه منير عليها.

(64) وهي الأسطوانة الرابعة من مجموعة أرابيسك الأولى. طبعتها شركة باتيه - ماركوني EMI، سجلت في العراق في العام 1973، يتضمن وجهها الأول تقاسيم (أورفة 3.45، حسيني 2.55، شوري 2.50، دشت دقيقتان، أوشار 2.25، مدمي 2.20)، أما وجهها الثاني فقد سجلت عليه تقاسيم (لامي 2.45، سويحلي 1.50، أبوذية 2.05، أوج 3.10، مخالف 2.45، ركبانية 3.10). وتعد هذه الأسطوانة من أهم مجموعتي أسطوانات أرابيسك كلها. ولها قيمة فنية وتاريخية في آن معا. فجميل بشير الذي غاب عن الضجة الإعلامية والأضواء بقي عند العازفين العارفين أهم عازف عود في العصر الحديث.

(65) جورج راسي، «باخ تأثر بالموسيقى الأندلسية»، البلاغ، بيروت، 2 أبريل 1973.

(66) أعلنت صحيفة «لوريان لوجور» عن الحفل في عددها الصادر يوم 8 أبريل 1973.

(67) برنامج الحفل، 9 أبريل 1973.

(68) كان Poche هو الذي قدم مطر للجمهور الأوروبي. وقد انتظر منير ثماني سنوات طويلة قبل أن يتلقى دعوة مماثلة وقد حمل في نفسه غصة لهذا.

(69) كان من بين الحضور الأساتذة: Ella Witshoff, Robert Günter, Yvar Schumtzschwalter.

(70) مسجلة على الأسطوانة رقم 1 من مجموعة أرابيسك الأولى.

(71) - جان كلود شابرييه، «الموسيقى التقليدية العراقية تدخل من الباب العالي»، «فرنسا والبلدان العربية»، 5 يونيو 1975.

- جان ميشيل داميان، «رن 1975 أو تتويج الفولكلور»، صون ماغازين، باريس، يونيو 1975.

- عمر دياكتيت، «منير بشير، سفير الموسيقى الشرقية»، «أفريقيا – آسيا»، باريس، 5 مايو 1975.

- موريس فلوريت، «العراق، عاصمة رن»، «أوبسرفاتوار»، 21 – 27 أبريل 1975.

(72) تستحق هذه الظاهرة في الموسيقى العربية أن نتوقف عندها طويلا. فالمطرب، المغني، المؤدي مهما علا شأنه أو انخفض يستأثر بكل شيء في الأغنية. وقد ساعده التقصير والجهل وقلة التقدير التي تسم الأوساط الفنية العربية عموما على الترويج له دون غيره من صناع الأغنية الحقيقيين، فراحت الأغاني تعرف باسم مغنيها وقلما يذكر من لحنها، اللهم إلا إن كانت لهم غاية في ذلك، خصوصا إذا كان الملحن علما مشهورا والمطرب المغني مازال يشق طريقه الفني، عندها فقط تسلط الأضواء على الملحن المشهور لعل المطرب الناشئ يلحقه شيء من شهرة الملحن. أما في الحفلات العامة السائدة فيبقى الملحن مجهولا، ويكاد لا يذكر كاتب الأغنية أو ناظمها أو قارضها إن كان متخصصا في كتابة الأغنية أو زجالا أو شاعرا إلا في أندر الأحيان، وإذا كان الزجال الناظم الشاعر معروفا مشهورا فينسحب على الأغنية وقتها ما قلناه فيها عند تعرضنا لملحنها المعروف.

## الفصل السابع

(1) على سبيل المثال، تتلمذ على الأستاذ السوري الكبير عمر البطش (1885-1950) أستاذ الموشح والغناء العربي بهجت حسان، الذي تروي الأخبار المتناقلة عنه أنه كان ابنا روحيا للمعلم البطش الذي لم يرزقه الله أولادا، وظل بهجت حسان وفيا مخلصا لآل بيت معلمه البطش حتى بعد وفاته ولسنوات طوال.

(2) فلنلاحظ أننا قصدنا استخدام مصطلح «مريد» في سياقات بعينها لأنه المصطلح العربي المستخدم دلاليا في ما نقصده، وهو مصطلح شاع استخدامه عند العرب وعلى طريقة تعليمهم الشفاهية في علوم الدين والدنيا على حد سواء.

(3) يمكننا أن نذكر بعجالة عائلة عبدالعال الفلسطينية، الذي اشتهر فيها عازف الكمان عبود عبدالعال، وكان أبوه عازف قانون وأخوه عازف ناي. وعائلة الحجّار المصرية التي اشتهر فيها علي الحجار، وكان أبوه مطربا أيضا. وعائلة جارور السورية التي اشتهر فيها عازف الكمان صبحي جارور، وعازف القانون عدنان جارور، وعازف الكمان رياض جارور، وكان

أبوهم موسـيقيا، ولهم أبناء موسـيقيون أيضا. ولن تعوزنا الأمثلـة وهي لا تعدم حتما في بلـدان عربيـة أخرى. من السـهل أحيانا أن يختار ابن مهنة الموسـيقى إذا نشـأ في عائلة موسيقيين، فالممانعة الاجتماعية التقليدية تكاد تكون في هذا السياق معدومة. ويمكننا هنا أن نذكر مثال عائلة الرحباني اللبنانية التي أسسها عاصي ومنصور وإلياس الرحباني وفيروز، وأنتجت موسـيقيين كثرا: زياد من عائلة عاصي، ومروان وغدي وأسـامة من عائلة منصور، وغسان وجاد من عائلة إلياس وعمر من عائلة غدي. وضمن السياق اللبناني يمكننا أن نذكر أيضا الأخوين محمد وأحمد فليفل، ومرسيل خليفة وابن أخته شربل روحانا.

(4) انظر: رؤوف يكتا بك، «الموسيقى التركية»، في موسوعة لافينياك- تاريخ، المجلد الخامس، ص 298.

(5) ظل إسـحق بن الموصلي يضنّ بعلمه على الآخرين ولم يكن يرضَ بنشر علمه في صنعته خشـية أن يبزه تلامذته فيها. وكان يصنع ألحانه بطريقة تناسـب صوته، على رغم أن معاصريه كانوا يرون أن في صوته عيوبا وأنه لم يكن يملك صوتا جميلا أصلا ليغني، وكان يقال فيه: «في حلقه نبّو عن الوتر»، ويعني هذا أن صوته كان خارج طبقة الغناء. وكان هـذا الأمر يُطمع المغنين فيه، لكنه كان يفوقهم علـما بالنغم والوتر والإيقاع، ويتمتع بذكاء وفطنة وسعة معرفة، فكان يقلب عليهم ظهر المجنّ.

انظر: غطاس عبدالملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الأول، ص 157 - 159.

(6) الطريقة التي كان يعتمد عليها الأسـتاذ الفلسطيني السوري ميشيل عوض، وكان يدرس في داره الكائنة قبالة الكنيسة المريمية بدمشق القريبة من باب شرقي، ترتكز أساسا إلى كون المتعلم يُحسـن قراءة المدوّنة (النوتة). وكان الأستاذ عوض يكتب العمل: سماعي، لونغـا بخـط يده على دفتر المتعلـم ويعزفها أمامه ويرافقه في عزفهـا مرة أو أكثر، ثم ينـصرف المتعلـم ليتدرب على العمـل إلى أن يحفظه تماما حتى موعـد الدرس الثاني. وكانت الدروس أسـبوعية أو مرتين في الأسـبوع. ولا يسـتغرق الدرس عموما أكثر من نصف ساعة إذ إن مبدأ التعلم يستند إلى التدريب في المنزل على حفظ العمل.

(7) في العـصر العباسي الأول كان بين إسـحق الموصلي وإبراهيم بـن المهدي، أخي الخليفة هارون الرشـيد، جـدال دائم حول طريقة الغناء التي كانت سـائدة معروفة ويؤيدها إسـحق، والطريقة الجديدة فيه التي أتى بها إبراهيم بن المهدي، إذ كان المهدي عندما يعجـز عن غناء القديم المتقـن الثقيل يلجأ إلى تحريكه وتخفيفـه حتى يلائم صوته، وكان يدّعي بذلك أنه يصحّح غناء المتقدمين، لكن إسحق كان يعارضه ويجادله في ذلك ويعتبر أن طريقة إبراهيم بن المهدي فيه إنما هي إفساد للغناء المتقن.

انظر: غطاس عبدالملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، الجزء الأول، ص 157.

(8) كانت لإسـحق الموصلي طريقة خاصة جدا في الغنـاء، إذ كان يبتدئ الصوت الذي يغنيه بالصيـاح: «.. وكذلك أصواته كلها، وأكثرها يبتدئ الصوت فيصيح فيه، وذلك مذهبه في جلّ غنائه، حتى كان كثير من المغنين يلقبونه بـ«الملسوع» لأنه يبدأ بالصياح في أحسن نغمة فتح فيها أحدّ فاه، ثم يردّ نغمته فيرجحها ترجيحا وينزلها تنزيلا حتى يحطها من تلك الشـدة إلى ما يوازيها في اللّين، ثم يعود فيفعل مثل ذلك فيخرج من شـدة إلى لين ومن لين إلى شدة، وهذا أشد ما يأتي من الغناء وأعزّ ما يعرف من الصنعة».

المرجع السابق، عن الفارابي، ص. 159-160.

(9) قال أبو الفرج الأصفهاني في الأغاني في إسحق الموصلي: «... وهو الذي صحح أجناس الغناء وطرائقـه وميّـزه تمييزا لم يقدر عليه أحد قبله ولا تعلّق بـه أحد بعده، ولم يكن قديما مميزا على هذا الجنس».

انظر: غطاس عبدالملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الأول، ص 157.

وانظر أيضا في هذا: رسـالة ابن المنجم في الموسيقى كشف رموز كتاب الأغاني، تحقيق وشرح وتعليق د. يوسف شوقي، 1976، ص 359.

(10) أحرف العربية لسانيا صامتة وصائتة. الصامتة مثل: الصاد والكاف واللام والميم والعين.. أمـا الصائتة فهي نوعان اثنان: الصائتة المهموسـة ومثالها: الفتحـة والضمة والكسرة، والصائتة الممدودة ومثالها: الألف والواو والياء (أحرف العلة).

(11) جرت محاولة منذ أكثر من خمس سـنوات برعاية سـويدية تشـكل على إثرها ملتقى معاهـد الموسـيقى في العـالم العربي، الذي جـرى اجتماعه التأسـيسي الأول في مدينة إسـطنبول، ثم كانت له اجتماعات أخرى في عمان ودمشق وتونس. كان هدفه الرئيس توحيـد مناهج تعليم العزف على الآلات الشرقية في معاهد العالم العربي، لكن المشروع لم يرَ النور بسـبب عدم التعـاون والإهمال وعدم المتابعة وضيـق الأفق والرؤية لدى إدارات المعاهـد، مما أدى إلى إجهـاض المشروع وتعليق ملتقـى المعاهد وتوقفه عن الاجتـماع. ونظرا إلى تباطؤ أعضائه وعدم تعاونهم في تحقيق مشروع المناهج، أحجمت الجهة السويدية الراعية عن تمويله وبالتالي توقف.

(12) محمد القصبجي كان أسـتاذ العود، تتلمذ عليه محمد عبدالوهاب ورياض السنباطي وكثر غيرهما. ولم يترك لنا محمد القصبجي منهج تعلم العزف على آلة العود.

(13) أصدرنا من «دار الأوبرا السـورية»، ضمن سلسـلة أعلام الموسيقى والغناء في سورية، أسـطوانة لعازف العود عمر نقشبندي تُظهر أسـلوبه الدمشقي في العزف على العود. تشغل الأسطوانة الرقم (13) ضمن السلسلة.

(14) أصدرنا أسطوانة نادرة ضمن السلسلة السابق ذكرها لعازف العود عزيز غنام تُظهر لنا أسـلوبا طليعيا رائدا ابتدعه عزيز غنام. كما ضمت الأسـطوانة عزفا له على آلة الكمان يُظهر تمكنه وتضلعه من الناحية التقنية والمقامية.

(15) أصدرنا من الهيئة العامة لدار الأسـد للثقافة والفنون (دار الأوبرا السـورية)، وضمن سلسـلة أعلام الموسـيقى والغناء في سـورية، اثني عشر ألبوما تشغل قرابة ست عشرة سـاعة من التسـجيلات المذهلة للعمـلاق محمـد عبدالكريم. الإصـدار الأول ضمن السلسلة يشغل الرقمين (1-2) منها، والإصدار الثاني يشغل الأرقام (17-26).

(16) انظر: كتاب مؤتمر الموسـيقى العربيـة، طبعة خاصة بمناسـبة اليوبيل الماسي لانعقاد ومؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة، 2007، ص. 341-352.

(17) نذكر منهم هنا على سبيل المثال لا الحصر: د. محمود أحمد الحفني، الأستاذ هابا (براغ)، الأستاذ شانتغوان (باريس)، هندميث (برلين)، زاكس (برلين)، فيلليز (أوكسفورد)، رؤوف يكتا بك (إسطنبول)، زامبيري (ميلانو)، صفر علي (مصر)، مصطفى رضا بك (مصر).

(18) المرجع السابق، ص 344.

(19) المرجع السابق، ص 345.

(20) المرجع السابق، ص 349.

(21) المرجع السابق، ص 350.

(22) المرجع السابق، ص 350.

(23) المرجع السابق، ص. 350-351-352.

(24) كان الموسيقي السوري حسني الحريري يقول إن أبناء الأثرياء الجدد يُقبلون على تعلم العزف على البيانو، في حين يتعلم ابن الحلاق العزف على العود.

(25) الموسيقي السوري إياد حيمور المقيم في فرنسا بارع في العزف على العود والقانون والناي.

## الفصل الثامن

(1) تعلم إسحق الموصلي الضرب بالعود على يد زلزل، أشهر ضارب في العود في العصر العباسي كله، وأصبح بدوره من أشهر ضُراب العود في زمانه. وكان الخليفة الواثق يعجب من كمال صنعته، إذ كان بمقدوره الضرب على عود تسويته شاذّة من دون أن يجعل السامع مدركا لذلك. وقد حاكى في ذلك مغنيا فارسيا ضاربا بالعود يُدعى فِهليذ كان يشوّش أوتار عوده ثم يضرب عليه ألحانا معروفة فلا يظهر في تسوية العود شذوذ.

انظر: غطاس عبدالملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الأول، ص 159.

(2) نذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر تأهيل: زكريا أحمد ورياض السنباطي ومحمد القصبجي ومحمد عبدالوهاب وأم كلثوم، في مصر وحدها، ولا تعدم الأمثلة الكثيرة في العالم العربي كله في هذا السياق. نستثني من هذه الطائفة الكبيرة من كبار الفنانين في المرحلة التي ذكرناها أسمهان وفريد الأطرش، فهما لم يختلفا إلى المدارس القرآنية ولم يتعلما فيها، ومن هنا نفهم عيوب النطق والتلحين الموجودة أحيانا عند فريد الأطرش.

(3) نذكر هنا مما كتبه الشريف محيي الدين حيدر: سماعي فرحفزا 1926، سماعي دوكاه 1935، سماعي عشاق 1939، سماعي هزام 1924، سماعي مستعار 1958، سماعي عراق 1940، سماعي نهاوند 1940، دراسة Etude (بلا تاريخ)، مقطوعة كابريس (1) 1923، مقطوعة كابريس (2) 1924، مقطوعة الطفل الراقص 1928، مقطوعة الطفل الراكض 1956... ومن مقارنة التواريخ ندرك أن بعض هذه الأعمال كتبها قبل مقدمه إلى بغداد سنة 1936، وبعضها كتب خلال إقامته وإدارته للمعهد في بغداد، وبعضها الآخر كتبه في إسطنبول بعد عودته من بغداد، وبعضها الأخير كتبه في أمريكا.

(4) لو تتبعنا شجرة عائلة من تتلمذ على الشريف حيدر من الجيل الأول والثاني لأدركنا أن مدرسته لم تتوقف حتى اليوم. نذكر هنا، على سبيل المثال لا الحصر، أن منير بشير تتلمذ على يد حيدر، وأن عمر بشير تتلمذ على يد أبيه منير.

(5) لا يمكننا في هذا السياق إغفال مساهمة عازف العود شربل روحانا ونصير شمة، فكلاهما كرّس من وقته لتأهيل عازفي عود مجيدين، وهناك حتما محاولات من هذا القبيل في بلدان عربية أخرى. فتونس مثلا من البلدان العربية المهمة في موضوع تأهيل عازفي

العود والقانون. ولا شك عندنا في أن هناك محاولات فردية أخرى مبعثرة في أماكن أخرى من العالم العربي لم نطلع عليها بعد تستحق بما تحمله من إضافات أن تُذكر ويُعرّف بها.

(6) نذكر من تآليفه في السماعي:

- سماعي هزام 1924
- سماعي فرحفزا 1926
- سماعي دوكاه 1935
- سماعي مستعار 1958

كتبها في إسطنبول

- سماعي عشاق 1939
- سماعي عراق 1940
- سماعي نهاوند 1940

كتبها في بغداد.

(7) نذكر هنا من مؤلفات جميل بشير المقطوعات المعنونة التالية: «شاردة»، «صُدفة»، «بداية حب»، «عيناك»، «أيام زمان»، «رقصتي المفضّلة»، «أندلس»، «جُنيد»، «كابريس»، «حيرة»، «رقصة جُمانا»، «قطرات»، «ملاعب النغم»، «سيرتو»، «في الغروب»، «قيثارتي»، «همسات». كما كتب في القوالب الآلية: «سماعي ديوان حسيني»، و«سماعي راست»، و«سماعي نهاوند»، و«لونغا فراق».

(8) في السبعينيات من القرن الماضي، وتحديدا عندما بدأ منير بشير حفلاته الانفرادية في أوروبا ولبنان، بدأ يصرّح بأن أسلوبه يختلف عن أسلوب محيي الدين حيدر، وأنه اختط لنفسه أسلوبا خاصا به.

(9) انظر: حبيب ظاهر العباس، الشريف محيي الدين حيدر وتلامذته، ص 102، 103.

(10) إن المتتبع للتاريخ، ولن أقول القديم جدا، بل سأقتصر على القرن الماضي، يلاحظ قلّة الكتابة وندرتها عندنا قياسا إلى الكم الهائل الذي ينتجه الغرب. نحن مهذارون جدا في حياتنا اليومية مقلّون جدا في تثبيت الوقائع على الورق، في حين نجد الغرب مقلا عموما في كلامه في حياته اليومية، «مهذارا» على الورق، إذ غالبا ما نلحظ، وخصوصا في الأعمال السينمائية أو في الوثائقيات، الكم الهائل الذي وصلنا مخطوطا بيد شهّاد على العصر في مختلف ميادين الحياة، مما وفر لنا كمّا هائلا من الشهادات لو قاطعناها بعضها مع بعض لظهرت لنا حقائق وصور وأفكار وآراء حول المرحلة التي تتكلم عنها. والكتابة ولع عند الغربيين، والمشافهة والعنعنة ولع عندنا. فمن تاريخ عصر النهضة الموسيقية الحافل في بلادنا وحده زكريا أحمد الذي كان يكتب مذكراته يوميا وعلى نحو مقتضب لكنه مفيد جدا، راصدا يوميات شخصية متقاطعة مع حوادث عامة مهم تتبعها للوقوف على حقائق كثيرة مستغلقة أو مفهومة فهما مواربا أو مغلوطا أو حتى مشوّها. أما محمد عبدالوهاب فقد رصد مسيرة حياته برنامج إذاعي وآخر تلفزيوني: (مشوار حياتي، والأشياء بمسمياتها)، وحلقات تلفزيونية حوارية خطف فيها خلفا يحكي

لنا قصة حياته حكاية قاص، وتخلو غالبا من المرجعية التأريخية، فكانت الحوادث تُذكر من دون ذكر تاريخها، وإن ذُكرت في بعض المواضع فهي تقريبية وتحتاج إلى تدقيق. وعلى هذا النحو ضاع أثر كثيرين ممن كان لهم دور كبير في حياتنا الفنية الحديثة. ربما فتحنا هنا معترضة كبيرة قد تبدو في غير محلها، لكن المطلع على تاريخ الموسيقى بلغات أجنبية يُدهش دهشة عظيمة من كم المعلومات الهائل المتوافر عن الحياة الموسيقية وتطورها، ويدهشه ما خلّفه لنا الموسيقيون الغربيون أنفسهم من مذكرات وتعليقات وكتابات شخصية ونقدية أفادت كلّها في رسم صورة شاملة للفنان وعصره.

(11) 14 أغسطس 1965.

(12) مسألة الاختلاف حول تحديد مسافة «السيكاه» قديمة جديدة كما أسلفنا، ولو أنها تبدو اليوم ممارسة محسومة تماما، فاستخدام الآلات الإلكترونية «المشرّقة» أي التي تعدّل فيها بعض العلامات لتصبح الآلة قادرة على عزف المقامات الشرقية كالراست والبياتي والسيكاه، أصبح اليوم معمما في موسيقى المنوعات إلى درجة أنها تكاد تكون الآلة الوحيدة المستخدمة اليوم في التسجيلات في الأستوديوهات، وهي آلة «الكي بورد» «الأورغ الإلكتروني»: المعزف الإلكتروني لو أحببنا تعريبه. وهذه الآلة قسّمت السلّم إلى 24 درجة وتحسب الثالثة (السيكاه) في الراست، والثانية (سيكاه) في البياتي، والثانية (سيكاه) في الصبا، والأولى (سيكاه) في السيكاه تحسب كلّها على هذا الأساس. فسيكاه مقامات الراست والبياتي والصبا والسيكاه أصبحت واحدة اليوم، وهي ليست بواحدة أصلا في موسيقانا، وحدها آلات القانون والعود والكمان العربي والناي قادرة على استخراجها في مواضعها، طبعا إذا عزف عليها عازف متمكن.

(13) في منتصف القرن الماضي أدخلت آلة الأكورديون الغربية إلى الفرقة الشرقية، وكان من الضروري تعديل بعض العلامات الموسيقية فيها لتتمكن الآلة من عزف بعض المقامات الشرقية كآلة إفرادية وآلة مصاحبة. وكانت العلامات التي تحوّل فيها عادة هي علامة مي (سيكاه) وعلامة لا (سيكاه)، وعلامة سي (سيكاه)، وغالبا ما كانت تشرّق: أي تجعل شرقية على النحو التالي: «مي- سيكاه»: علامة مي بيكار، علامة «لا- سيكاه»: علامة لا بيمول، علامة «سي- سيكاه»: علامة سي بيكار. ثم استنبط المشرّقون، وخصوصا في مصر، حيث كثر استخدام آلة الأكورديون، المشرّق أو المعرّب، طرائق متنوعة لاستخراج علامات السيكاه هذه على الأكورديون، فجعلوا استخراج بعضها أو كلّها بطريقة فتح أو إغلاق منفاخ الآلة الذي ينفخ الهواء في بعض الفتحات المركب عليها الشفرات التي تهتز وتصدر صوت النغمة، فجعلوا الفتح يعطي مثلا علامة «لا بيمول» والإغلاق يعطي علامة «سيكاه لا» وهكذا. وقد طُبقت هذه العملية على بعض العلامات غير المطروقة كثيرا في العزف، في حين كان الميل نحو تثبيت علامات سيكاه (مي، لا، سي) في الأوكتاف ونصف الأوكتاف الأعلى (القرار) من الآلة، والإبقاء على أوكتاف ونصف الأوكتاف الأدنى (الأوسط والجواب) على حالته الطبيعية كسلّم غربي معدّل. محاولات محمد عبدالوهاب إدخال الأكورديون في أعماله في النصف الأول من القرن العشرين كانت محاولات غربية بحتة، فلم تكن هذه الآلة أصلا قد شرّقت بعد وكان عازفوها أجانب أصلا، ومثالها عزف الأكورديون في أغنية «سهرت منه الليالي».

(14) في العام 1981، صدر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، كتابا للدكتورة شهرزاد قاسم حسن عنوانه «الموسيقى العراقية» يقع في 279 صفحة، تطرقت المؤلفة

فيه إلى دراسة الآلات الموسيقية التقليدية في العراق، والموسيقى الشعبية فيه، والفرقة القومية للفنون الشعبية، ومعهد الدراسات النغمية.

(15) تأسس «معهد الدراسات النغمية» في بغداد ونُشِر نظام المعهد في يناير سنة 1971، ملحقا بوزارة الإعلام العراقية، للعناية بتدريس الغناء التراثي والشعبي العراقي. بيد أن النية الطيبة في تأسيس هذا المعهد لم تُنجه من الزلل والخلط، إذ إن حصة الغناء العراقي التراثي الفولكلوري فيه كانت قليلة مقارنة بحصة الموسيقى الغربية والتركية، الأمر الذي أفشل هدف ومشروع معهد الدراسات النغمية، إذ كان المقام العراقي يُدرّس فيه بواقع ساعتين أسبوعيا. ولم تكن آلتا الجوزة والسنطور تدرسان فيه بداية، وهما آلتان مهمتان من آلات المقام العراقي. وكان من المفترض أن يلجأ المعهد لتعليم الموسيقى التراثية والفولكلورية المحلية في مراحله الأولى على معلمي الموسيقى الذين يُطلق عليهم في العراق «أسطوات الموسيقى» لكن هذا لم يحدث، إذ اشترطت إدارة المعهد على من يرغب في التدريس فيه معرفة قراءة المدونة.

(16) قُيّض لمصر في بداية عهدها التعليمي الموسيقي أن يكون لها أساتذة موسيقى كبار يُعتدّ بمواهبهم وكفاءاتهم وعلمهم: محمد القصبجي كان أستاذا في المعهد الموسيقي تتلمذ عليه محمد عبدالوهاب ورياض السنباطي وأسمهان.. وفي العراق، كان علي الدرويش الحلبي أستاذ الناي والموشحات في المعهد الموسيقي في بغداد، إلى جانب محيي الدين حيدر أستاذ العود، كما درس علي الدرويش في معهد الرشيدية في تونس الناي وغناء الموشح، وله أياد بيضاء في التدريس بمعهدي حلب ودمشق.

(17) شنّ منير بشير حملة خلال حملته الإصلاحية الموسيقية التعليمية في العراق على جيل من «المعلمين» غير المؤهلين الذين كانوا يمسكون بزمام التعليم الموسيقي في العراق. ويقال إن حملته هذه قد بدأت في العام 1946، أي في وقت مبكر جدا كانت ثمار تعليم المعلم محيي الدين لاتزال نضرة.

(18) أول معهد موسيقي في دمشق تأسس في العام 1947 «المعهد الموسيقي الشرقي» على يد نائب دمشق وقتئذ فخري البارودي. ألحق المعهد أول عهده بالإذاعة السورية ثم أتبع لوزارة المعارف وبعدها لوزارة الثقافة والإرشاد القومي. وعمل فيه: فؤاد محفوظ، خضر جنيد، محمد النحاس، كامل القدسي، سعيد فرحات، عبدالوهاب سبيعي، عبدالسلام سفر.. وقد خرّج هذا المعهد صباح فخري وأمين الخياط وعدنان إيلوش وعدنان أبو الشامات، وأسعد خوري، وهشام حموي، والأخوين عدنان وزهير منيني، وعمر العقاد، وإبراهيم الذهبي، وبهجت حسان.

انظر: عدنان بن ذريل، «الموسيقى في سورية»، ص 192-194.

(19) عن ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الثالث، ص 186، 1938.

## الفصل العاشر

(1) روانيه، «الموسيقى العربية»، «موسوعة لافينياك - تاريخ»، المجلد الخامس، ص2681 - 2747.

(2) عند الاستماع إلى أغنيات أم كلثوم القصيرة في الثلاثينيات والأربعينيات يلحظ إفراطها

في استخدام العُرَبْ الصوتية (التحلية - التطريز) وهي طريقة موروثة في الغناء، وكان الناس يحبون هذا «التعريب» ويعدونه براعة عند المطرب.

(3) جول روانيه، «الموسيقى العربية»، «موسوعة لافينياك – تاريخ»، المجلد الخامس، ص 2681 - 2747.

(4) المرجع السابق، ص 2716 - 2726.

(5) المرجع السابق، ص 2681.

(6) المرجع السابق، ص 2939.

(7) المرجع السابق، ص 2900.

(8) الفرنسي جيرار دو نيرفال في كتابه: رحلة في الشرق، الذي نشر في طبعته الأولى في باريس سنة 1851، ثم نُشر سنة 1964 في مجلدين اثنين، يذكر فيه أن الموسيقى الغربية والموسيقى الشرقية لا يمكن أن تتوافقا معا، وأن شقة الاختلاف بينهما بعيدة جدا.

(9) نذكر من الفلاسفة والعلماء الذين اشتغلوا بالموسيقى في تلك الفترة: الخليل بن أحمد (توفي نحو 789م)، إسحاق بن إبراهيم الموصلي (توفي 874م)، أبو يوسف يعقوب بن إسحق الكندي (توفي 874م)، السرخسي ابن العباس بن مروان (توفي 899م)، ثابت بن قرّة (توفي 901م)، منصور بن طلحة بن طاهر (توفي 910م)، عبيدالله بن عبدالله بن طاهر (توفي 912م)، يحيى بن علي بن يحيى المنجم (توفي 912م)، قسطا بن لوقا البعلبكي (توفي 912م)، ابن خرداذبة: أبو القاسم عبيد الله (توفي 912م)، ابن عبدربه (توفي 940م)، أبو نصر محمد بن طرخان الفارابي (توفي 950م)، المسعودي أبو الحسن بن علي (توفي 957م)، محمد بن أحمد الخوارزمي (توفي 980م)، أبو الوفاء البوزجاني (توفي 998م)، إخوان الصفا (القرن العاشر)، أبو القاسم مسْلَمة المجريطي (توفي 1007م)، أبو علي الحسين بن عبدالله بن سينا (توفي 1037م)، أبو علي الحسن بن الهيثم (توفي 1038)، أبو منصور الحسين بن زيلة (توفي سنة 1048م)، أبو الصلت أمية (توفي 1134)، أبو بكر محمد بن يحيى بن باجة (توفي 1139)، ابن رشد الوليد بن محمد (توفي 1198)، فخر الدين الرازي (توفي 1209)، نصير الدين الطوسي (توفي 1273م)، صفي الدين عبدالمؤمن الأرموي (توفي 1294)(9)، قطب الدين الشيرازي (توفي 1312)، أبو الحسن محمد بن الطحان (القرن الرابع عشر)، علي بن محمد الجرجاني (توفي 1413)، محمد بن عبدالحميد اللاذقي (توفي 1445)، قطب الدين الخيضري (توفي 1489)، داود بن عمر الأنطاكي الضرير (توفي 1599)، أبو العباس المعرّي (توفي 1632)، أبو زيد عبدالرحمن الفاسي (توفي 1685).

عن رسالة «ابن المنجّم في الموسيقى وكشف رموز كتاب الأغاني»، تحقيق وشرح وتعليق الدكتور يوسف شوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1976، ص 42 - 43.

(10) أكد هذه المعلومة الأصفهاني في «الأغاني»، المجلد الخامس، الصفحة 24. وذكر المعلومة نفسها فارمر، في مقالته «العود»، المنشورة في «موسوعة الإسلام»، المجلد الرابع، الصفحة 1039، الصادرة في باريس سنة 1924.

(11) أكد المعلومة الأصفهاني في «الأغاني»، المجلد الخامس، الصفحة 53. كما أوردها ديرلانجيه في «الموسيقى العربية»، المجلد الخامس، ص 390، باريس 1949. وأوردها

فارمر في كتابه الأصول، ص 97.

(12) القسم الأول، الخطاب الرابع، البند الثالث، آلات.

(13) وورد ذكره عند فيوتو، «وصف مصر»، المجلد الأول، ص 847، باريس 1809 - 1826 فوليو. وأكده فارمر، «العود»، «موسوعة الإسلام»، المجلد الرابع، ص 1040، باريس 1934. وورد ذكره عند سامي حافظ، «معرفة الموسيقى المصرية في فرنسا قبل العام 1850»، باريس، بلا تاريخ، وفي «آلات الموسيقى العربية في العصر الوسيط»، ص 90.

(14) في مجموع مقالات الكلية الشرقية، بيروت، سورية، 1913 .

(15) ذكره روانيه، «الموسيقى العربية»، «موسوعة لافينياك»، المجلد الخامس، ص 2786 - 2787.

(16) المرجع السابق، ص 1922،3017.

(17) هناك ثلاثة أنظمة معروفة تعتمد العود طويل الزند:

1 - نظام معروف قبل الإسلام يقسم وتر الطُنبور البغدادي إلى 40 قسما متساويا وصفه الفارابي في القرن العاشر الميلادي.

2 - نظام يقسم العلامة الموسيقية tone إلى: ليما+ليما+كوما، وذلك حسب منهج (فيثاغورثي - كوماتي) أي منهج فيثاغورث ونظام الكوما، وقد وصفه الفارابي على طنبور خراسان.

3 - نظام تركي حديث يتبع النظام (الفيثاغورثي - الكوماتي) الذي وصفه الفارابي على طُنبور خراسان، كما يتبع وصف صفي الدين (القرن الثالث عشر الميلادي) له على العود.

هذا ونذكر هنا عائلة العود طويل الزند بتسميات آلاتها المختلفة حسب البلدان: ساز (تركيا)، بزق (تركيا)، طمبورة (كردستان)، دوتار أو سيتا (إيران وآسيا الوسطى)، طنبورة أو سيتار (في الهند الشرقية)، طمبوريكا (عند السلاف الجنوبيون).

(18) لقد تمكن الفارابي، كما تمكن صفي الدين الأرموي بواسطة العود أن يطورا نظرية دورة الخامسات ونظرية فيثاغورث نحو الكروماتية chromatisme. واستطاع الأتراك بدورهم توسيع حسابات فيثاغورث النغمية نحو سلالم يتألف كل منها من 24 صوتا، وطبقوا هذه الحسابات على أرقى آلاتهم الموسيقية: الطنبور. أما العثمانيون المتأخرون وطلائع أتراك الدولة الحديثة فقد تطرقوا بدورهم إلى علم الموسيقى التحليلي في القرن العشرين من دون أن يقعوا، كما وقع العرب، في فخ «أرباع الصوت»، ومن دون أن يقعوا، كما وقع العرب أيضا، في فخ الملاحظة والاختبار. ولا نجد ثغرات في نظامهم الموسيقي سوى على مستوى السابعة (مينور)، والسادسة المرفوعة.

(19) كان ميخائيل الله ويردي (1904 - 1983) يقول إن البحث في السلم الموسيقي لا يُحسم إلا على أساس الكومات، وعلى هذا صدّر كتابه «فلسفة الموسيقى الشرقية» في دمشق سنة 1948. ويرى غطاس عبدالملك خشبة أن ويردي لم يوفق في عرض فرضيات بحثه وإثباتها.

(20) ميخائيل مَشّاقة: جاء مصر قادما من لبنان سنة 1845، ودرس الطب في قصر العيني بالقاهرة. أُصيب بالفالج مدة ثمانية عشر عاما ومات ودفن في باب شرقي في دمشق. وقد تُرجم مؤلفه إلى الإنجليزية على يد سميث E. Smith في بوستون سنة 1848،

وترجمه إلى الفرنسية رونزفال L. Ronzevalle في بيروت سنة 1913.

غطاس عبدالملك خشبة، «المعجم الموسيقي الكبير»، المجلد الخامس، ص 320 - 322.

(21) أمر ملك مصر فؤاد الأول بإقامة مؤتمر الموسيقى العربية الأول، وكلف بإعداده والتحضير له علماء نذكر منهم: ساكس (برلين)، فارمر (غلاسكو)، لاخمان (برلين)، دوفو (باريس)، كولانجيت (بيروت)، ديرلانجيه (تونس). أقيم المؤتمر في ربيع العام 1932. وقد حضره عازف العود التركي مسعود جميل.

(22) لم يكن لعمالقة أمثال الشيخ سلامة حجازي (1852 - 1917)، وسيد درويش (1892 - 1923)، ومحمد عبدالوهاب (1902 - 1991)، وأم كلثوم (1899 - 1975) أي نشاط تنظيري موسيقي، كما لم يكن لهم في الموسيقى النظرية كتابات، ولربما سمعنا منهم هنا وهناك آراء في الموسيقى لا تعدو ولا تخرج عن سياق التصريحات الصحافية العامة وتعبير عن رأي معروف أو منقول أو عن رأي شخصي. لكن هذا لا يقلل من شأن تجربتهم الأدائية والتلحينية المهمة والتي تبنى وستبنى عليها دراسات وبحوث كثيرة.

(23) ألّف الموسيقي المصري كامل الخلعي (1879 - 1938) كتابا بعنوان «كتاب الموسيقى الشرقي» أدخل فيه فكرة تدريس المناهج الأوروبية الموسيقية في الموسيقى العربية لتجويد أدائها.

وكان عبده الحامولي (1845 - 1901) يرافق الخديوي في سفراته إلى القسطنطينية حيث اطلع على الموسيقى التقليدية التركية ونقل تأثيرها فيه إلى مصر.

وكان لتقديم أوبرا عايدة لـ ڤيردي في القاهرة سنة 1871 تأثير كبير في الحياة الموسيقية المصرية إذ إنها سرّعت من وتيرة التلاقح والتأثر بالموسيقى الغربية فدخلت النفخيات إلى الموسيقى بعد سماع المصريين لها تصدح بجمل لحنية جميلة مهيبة في أوبرا عايدة.

(24) إميل عريان، برهان قاطع على قابلية قسمة الديوان إلى 24 ربع صوت متساوية، بيروت، 1924.

(25) ولد وديع صبرا بالقرب من بحمدون في لبنان سنة 1876 وسافر إلى باريس وعمره 16 عاما، وتتلمذ فيها على لاڤينياك في كونسيرفاتوار باريس، وعمل عازف بايب أورغن في كنيسة الروح القدس في باريس. فاز في مسابقة تأليف نشيد عثماني جديد في إسطنبول سنة 1908. أسس في بيروت منذ العام 1910 دار الموسيقى الذي أصبح في العام 1929 المعهد الوطني اللبناني للموسيقى. ألقى العديد من المحاضرات في مصر وفرنسا، وذاع صيته واشتهر كمؤلف وباحث موسيقي يتقن ثلاث لغات: الفرنسية والعربية والتركية.

(26) بولس الأشقر، «قواعد الموسيقى الشرقية والغربية»، بيروت، 1925.

(27) لويس الحاج، «الموسيقى الغربية والشرقية»، جامعة الروح القدس - الكسليك، 1973.

(28) إسكندر بطرس شلفون اللبناني (1877 - 1934). كان أبوه من كبار موظفي وزارة المالية بمصر، ومن هواة الموسيقى والغناء، كان يؤلف مع أفراد عائلته بمنزله فرقة موسيقية، وكان إسكندر أكثرهم فهما ودراية بنظريات الموسيقى. كان شغوفا بالعزف على آلة الكمان. انتخب عضوا في نادي الموسيقى الشرقي سنة 1914، وافتتح معهدا لتعليم الموسيقى (المعهد الموسيقي المصري)، نافس «المدرسة الإلهامية لتعليم الموسيقى الشرقية» التي افتتحها منصور عوض وسامي الشوّا. أصدر إسكندر شلفون أول مجلة

موسـيقية في مصر سنة 1920 باسم «روضة البلابل» اسـتمرت حتى العام 1926. كان من أبرز كتّاب الموسـيقى في مصر، وأجاد الفرنسية والإنجليزية فترجم الجزء الأول من «تاريخ الموسـيقى العربية» لــ روانيه وعلّق عليه. وبدأ بترجمة الجزء الموسـيقي من كتـاب «وصف مصر» لـ ڤيوتو. عاش في نهاية عمره حياة عزلة، وكان يتردد على مقهى قديم في بيروت انهار عليه ومات تحت أنقاضه.

(29) الملاحظ أن الرسـائل القديمة في الموسـيقى تبدأ جميعها بذكر فضائل الصوت البشري ومحاسـنه، ثم تمر بعجالة على تقنيات الغناء لتفضي إلى دراسـة آلة العود باسـتفاضة وعمـق. انظر الفارابي، مقدمة، الخطاب الأول في ترجمة فريق ديرلانجيه، «الموسـيقى العربية»، المجلد الأول، ص 17 - 23.

تمتد مساحة الصوت البشري العادي عموما نحو عشر علامات موسيقية (أي ديوان وثلاثية). والتنافس بين الصوت البشري والآلة قُتل بحثا ليس في موسيقانا وحدها، بل يضم إليها ما كتب في هذا التنافس في الموسيقى الفارسية القديمة والتركية القديمة أيضا. ويبدو أن الشرق المولع بالكلمة يسـيطر فيه الغناء على الموسـيقى، وإن كنا نرى أن الحالة الأكثر تطرفا في التباين بين الغناء والموسيقى الصرفة موجودة في الموسيقى العربية أكثر بكثير من وجودها في الموسـيقى التركية أولا والفارسـية ثانيا. إذ إن الترك والفرس طورا قديما ثقافة اسـتماع وطريقة عزف آلي خالص وقوالب آلية موسـيقية كالسـماعي والبشرف واللونغا والتحميل، إلى جانب التقسيم، لا يصاحبها كلام.

(30) كانت أوروبا المسـيحية تخشى الأتراك العثمانيين المسـلمين حتـى العام 1683، حيث تحالفت القوى المسـيحية في أوروبا فرفعت الحصار الذي ضربه العثمانيون على ڤيينا وردتهم على أعقابهم. وقد سـخر جيوڤاني باتيسـتا لولـلي، الفرنسي الإيطالي الأصل، في أوبرا «عظيم الترك» (سـنة 1670) من الأتراك ومن سـلطانهم. أمـا مقطوعة الروندو عـلى الطريقة التركيـة التي ألفها موتسـارت، فلم يضمنها المؤلف النمسـاوي قلقا أو خوفا أو سـخرية، لأن النمسا كانت قد تحررت وقتها من العثمانيين. وبعد مؤتمر ڤيينا الذي انعقد سـنة 1815 أصبحـت أوروبا ناضجة لتتثاقف وتنفتـح على حضارة الآخر فلا ترى فيه عدوا، ونشـطت حركة الاستشراق وأصبح الناس يهوون الغريب المجلوب، وتأثرت الفنون بهذا، ومنها الموسـيقى، وأصبحنا نسمع أعمالا موسيقية تحمل عناوين شرقية وفيها إيحاءات لحنية شرقية، نذكر منها عمل فيليسـان داڤيد Félicien David «الصحراء» الذي كتبه سنة 1844، وعمل سان صانس Saint - Saëns «أغنيات فارسية» 1870. ظهـرت السـلالم التي تتضمن ثانية مرفوعة في التآليف الموسـيقية الأوروبية في منتصـف القرن التاسـع عشر وبتأثير مما سـمعوه من الأمم الشرقيـة التي غزوها أو احتكوا بها. ويذكر هنا مثال موسـيقي (وداع المضيفة العربية) (1866) لـ جورج بيزيه Georges Bizet صاحب «كارمن». أما السلالم التي تتضمن اثنتين مرفوعتين في الديوان يمكن مقارنتها بـ شـد عربان، سـوزديل، حجاز كار، زنكله، شـهناز، فظهرت في الغرب في النصف الثاني من القرن التاسـع عشر. ونذكر مثالا عنها: مقطوعة «دوران» لـ سـان صانس (1870). ويعتبر الغرب الثنائيات المرفوعة مجلوبة دخيلة على موسـيقاه بتأثير الشرق. يسـتخدم اليهود والمسـيحيون والمسـلمون مقام الحجاز في إقامة شـعائرهم الدينية، ويتضمن هذا المقام ثانية مرفوعة. فلو أخذنا على سـبيل المثال حجاز الدوكاه (ره) لكانت درجاته هي: ري_مي بيمول [وهي الثانية المرفوعة هنا]، فا دييز صول.

(31) - المنجم، «الرسالة»، أورده روانيه في «الموسيقى العربية»، «موسوعة لافينياك»، المجلد الخامس، ص 2701.

- الفارابي، «كتاب الموسـيقى الكبير»، أورده ديرلانجيه، «الموسـيقى العربية»، المجلد الأول، ص 204.

- ابن سينا، كتاب «الشفاء»، أورده ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الثاني، ص 237.

(32) - الأصفهاني، «الأغاني»، أورده روانيه، «الموسـيقى العربية»، موسـوعة لافينياك، المجلد الخامس، ص 2685.

- سيمون جارغي، «الموسيقى العربية»، منشورات فرنسا الجامعية، ص 38.

(33) مـن أهم صنّاع العود القدامى الذين أبدعوا أعوادا آياتٍ في الدقة والأناقة نذكر: عائلة نحات الدمشقية، مانّول، أونّيك، غاريبيان، والعراقي عليّ العجمي. في مصر هناك صناع بارزون مثل عبدالعزيز الليثي وخليل الجوهري وإبراهيم راهبة.

(34) في العام 1934 منع مصطفى كمال عزف الموسـيقى العثمانية في الحفلات العامة، كما منع بثّها ونشرها وتدريسها سعيا منه إلى إحداث قطيعة مع ماضي البلاد العثماني البائد وتوجيههـا إلى الغرب. وظل الأتراك ينتظرون حتى العام 1975 لينشـئوا المعهد العالي للموسـيقى في أنقـرة. وكان المعهد المذكور قبل العام 1975 يدرس الموسـيقى العالمية وحدها. وقد شهدت بلادنا حالة مماثلة من تهميش تدريس الموسيقى العربية وازدرائها والاقتصار على تعليم الموسيقى الكلاسيكية العالمية.

(35) وظل هذا معمولا به حتى سنة 1940 .

(36) رؤوف يكتـا بك، «الموسـيقى التركية»، موسـوعة لافينياك - تاريـخ، المجلد الخامس، باريس، 1922، ص 2985. يُشرح السـلّم الموسـيقي في تركيا ويُدرّس على آلة الطنبور، وتُعرّف درجات السلّم بترددات هرتزية (تردد النوى= 440 هرتز).

(37) انظر جاك شـابي «تشـكيل وتحوّل اللغة الموسـيقية»، محاضرات جامعة السوربون، باريس، 1955، الفصل الأول، طبقة الصوت، ص1.

(38) كان الطنبـور هو الآلة الموسـيقية المعتمـدة الراقية في البلاط العثـماني وليس العود. وكبار عـازفي الإمبراطورية العثمانية كانوا من ضاربي الطنبـور. والطنبور التركي هذا له طاسـة نصف دائرية قطرها 35 سـم تُصنع بجمع ريش من الخشب (أضلاع) يغطيها صدر مسـتو من الخشـب بين الزند والفرس، وتكون الطّاسـة منتفخة قليلا بين الفرس ونهاية وجه الطنبور. وطول زند الطنبور 78 سـم، يُشـدّ عليـه 8 أوتار (2x4) وتُضبط أوتـاره على النحو التالي: لا (110 هـ)، لا2 (220 هــ)، ره (146 هـ) أو ميْ (164 هـ). وأسـماؤهما بالتركية: كابايكاه، يكاه، كابا راسـت أو كابا دوكاه، يكاه. (كابا بمعنى قرار لذلـك كابا راسـت يقصد به قرار الرسـت). ويعزف على الطنبور باسـتخدام مؤثرات الزلـق glissando والترعيـد (الترجيف) vibrato، ويُعزف عليه بالريشـة أو بالقوس. يُربـط على زند الطنبور 17 دسـتانا تُضبط أماكنها وفق المقام المـراد العزف فيه. وآلة الطنبـور عند الأتراك هـي آلة القياس النظرية، كما هي آلة العود عند العرب، بل تعد عندهم أيضا آلة الفن والفنان بامتياز. وكان العازفون الأتراك يحلمون أن يُرفق باسمهم اللقب التشريفي «طنبوري». والطّنبور، والطِّنبور، وطمبور، وطنبورة، وتنبور، وتنبورة،

ودامبورة، ودومبرا، ودومرا، وبوزوكي، بُزق، باغلاما، كورا، ساز، دوتار، سيتار كلها أسماء آلات وترية تشبه العود وزندها طويل.

وأهم عازفي الطنبور الأتراك: علي طنبوري، جميل بك الطنبوري، مسعود جميل، الأميرة جوهري، نجدت يشار. ولعل أشهرهم عز الدين أوكتي Okte إلى جانب جميل بك.

ودرس محيي الدين حيدر الڤيولونسيل في إسطنبول على يد الأستاذ إيزكوري Iskori من سنة 1905 وحتى سنة 1909. وتتلمذ في نيويورك على يد الأستاذ ڤاتشكا من سنة 1928 وحتى سنة 1932 تاريخ عودته إلى إسطنبول.

(39) لم يحضر محيي الدين حيدر مؤتمر الموسيقى العربية الذي عقد في القاهرة سنة 1932. وأغفلت ذكره الدراسات والبحوث والموسوعات عن الموسيقى العربية. أعادت تركيا إليه اعتباره فظهر اسمه في الموسوعات وبحوث الموسيقى التركية تحت اسم عائلة تارغان Targan. نشرت أعماله سنة 1969، بعد سنتين من وفاته.

بعد وفاة الشريف حيدر، أهدت زوجته السيدة صفية آيلا إلى المكتبة السليمانية في إسطنبول:

- أربعة أعواد كان يعزف عليها محيي الدين حيدر، منها عود من صنع أسطى علي العجمي من بغداد، وعود من صناعة عبده نحات 1917.

- ثلاث مخطوطات: طريقة تعليم العزف على العود (حُفظت في المكتبة في مصنف رقم 1041)، ومصنف يجمع بين دفتيه مؤلفات محيي الدين حيدر كاملة منذ العام 1919 وحتى العام 1963 بعناوينها المكتوبة بالعثمانية والعربية والفرنسية والإنجليزية والتركية (حُفظت في المكتبة برقم 1042)، ومصنف يجمع بين دفتيه تمارين وملاحظات (حُفظ في المكتبة برقم 1043).

(40) عكف الباحث الموسيقي التركي حسين سعد الدين آرِل على تقعيد الموسيقى التركية في كتابه: Türk Musikisi Nazariyati Derselri الذي طُبع في إسطنبول، وأعيد طبعه سنة 1968. وهو مؤلَّف يجمع بين دفتيه دروسا في المقامات والإيقاعات المستخدمة في الموسيقى التركية. انتشر واعتمدته المعاهد الموسيقية التركية مرجعا في موضوعه.

(41) الرعيل الأول الذي تتلمذ على يد محيي الدين حيدر قدموا تباعا أمسيات عود منفرد في أوروبا: عزف منير بشير في جينيف وڤرساي سنة 1971، وعزف جميل بشير في باريس سنة 1973، وقدم سلمان شكر أمسية في لندن سنة 1976.

وقد حرص محيي الدين حيدر على تجويد صناعة عود العازف المنفرد وكان له في ذلك مآثر، إذ إنه صمم مع صانعي العود وتحاور معهم من أجل تجويد صناعة العود، فكان له جولات مع الصانع مانول ومع الصانع أونّيك غتريبيان، وفي دمشق مع الصانع عبده نحات الذي صنع له سنة 1917 عودا غير تقليدي. تمكن محيي الدين حيدر بعوده المشدود عليه 6 أوتار أن يتجاوز مدى الصوت البشري ومقدرته، وصار بمقدوره أن يصول ويجول في مقامات على مساحة تغطي ثلاثة دواوين، وهو الأمر الذي لا يتأتى للصوت البشري فعله.

(42) الأعواد الأربعة التي كان يمتلكها محيي الدين ويعزف عليها عربية الصنع. ودوزان العود عند الشريف محيي الدين: من الأعلى إلى الأسفل (من القرار إلى الجواب): (ره1،

لا1، سي2، مي2، لا2، ره3).

جميل بشير: (صول1، ره2، مي2، لا2، ره3، صول3).

سلمان شكر: (صول2، ره2، مي2، لا2، ره3، صول3).

جميل غانم: (فا1، دو2، ره2، صول2، دو3، فا3).

منير بشير: (فا1، دو2، ره2، صول2، دو3، فا3).

دوزان العود الحديث في تركيا: من القرار إلى الجواب (سي5، فا#، سي1، مي2، لا2، ره3).

وعندما استعاد الأتراك محيي الدين حيدر بعد عودته من بغداد، أبدت المقالات التي نشرت في تركيا اهتماما أساسـيا لفترة إقامة المعلم في نيويورك، وذكرت نجاحاته وحفلاته فيها، وأشارت في غير موضع إلى المقالات التي نشرت عنه في الصحف الأمريكية:

New York Herald Tribune (24.08.1924).

Sunday Telegraph (16.12.1928).

Musical American (03.03.1928).

ولم تعرِّج الصحف التركية على تجربته في تأسيس مدرسة بغداد في العزف على العود ومآثرها المهمة جدا في تطوير الموسـيقى العربية، وهي أهم مآثر محيي الدين حيدر الموسيقية عـلى الإطلاق. أما إقامته في نيويـورك، وإن كانت مهمة كمحطة في حيـاة فنّان، فإنها اقتـصرت على إحياء حفلات وتأليف بعض الأعمال القصـيرة للعود. يُقال إن مصطفى كمال (أتاتورك) أشـاد بفكرة وموهبة محيي الديـن حيدر قبل توجهه إلى بغداد تلبية لدعـوة الحكومة العراقية. وهـذه المعلومة مهمة جدا لأن مصطفى كمال كان قد منع على الأتراك سـماع الموسـيقى العثمانية وعزفهـا، وكان قد ألغـى في ثلاثينيات القرن العشرين كتابة التركية بالحرف العربي وأمر بأن تكتب بالحرف اللاتيني لقطع وشـائج كل صلة للأتراك مع ماضيهم العثماني.

(43) نذكر من أهم من عُني بالموسيقى التقليدية العراقية من أهل العراق: رحم الله شيلتاغ (1799 - 1870)، وأحمـد زيـدان (1842 - 1912)، وعثـمان موصلي (1854 - 1923)، ورشيد قندرجي (1886 - 1945)، ومحمد قبّنجي (1901 - 1988).

في السيرة الذاتية التي أعدها منير بشير سنة 1959 في بغداد عن حصيلة نشاطاته خلال الفترة الواقعة بين العامين 1945 و1959، ذكر أن مؤلفاته الموسـيقية تتجاوز 100 عمل، وأن آخر مقطوعة ألّفها عند إعداده السيرة الذاتية عنوانها: «نشيد الأخوة».

والأمسـية الموسـيقة الأولى التي أحياها منير بشـير منفردا على عوده في بيروت سنة 1973 سُـجّلت على أسـطوانة LP 33 دورة فيليبس برقـم 6353501 حُفر على وجهها الأول تقاسيم في مقام حجاركار مدتها 17.05، وحُفر على وجهها الثاني تقاسيم في مقام فرحفزا مدتها 17.55. وأضاف جميل بشـير على أسـلوبه في العزف على العود الذي تعلمه من معلمه محيي الدين، الحيوية واللمعان والحسـيّة المبهجة فضلا عما كان يتمتع جميل به من موهبة أصيلة وحسن الكمال في الأداء.

(44) فرانسـوا مشيل في موسوعة الموسـيقى، باريس، فاسكل، 1959، المجلد الثاني، ص 582، يغفل تماما كل نشـاط موسيقي في العراق، وفي مداخل الموسيقى العراقية في موسوعته

يحيل القارئ مباشرة إلى الموسيقى الإيرانية معتبرا ضمنا أنها متماهية معها.

نجد في موسوعة لافينياك، ثلاث مقالات بالفرنسية عن الموسيقات العربية والتركية والفارسية: (جول روانيه، «الموسيقى العربية»، ص 2676 - 2844؛ ورؤوف يكتا بك، «الموسيقى التركية»، ص 2845 - 3064؛ وكلود هوارت، «الموسيقى الفارسية»، ص 3065 - 3083).

من المهم الاطلاع عليها للاستزادة وللوقوف على أفكار ووجهات نظر ومعلومات فيها ما فيها وعليها ما عليها خصوصا ما جاء في مقالة روانيه تحديدا.

انظر أيضا: مهدي باركشلي، «الموسيقى الإيرانية»، موسوعة بلياد، تاريخ الموسيقى، المجلد الأول، من البدايات وحتى باخ، باريس 1960، ص 453 - 525. يرى المؤلف أن أصل الموسيقى العربية فارسي ساساني.

(45) عود عمر نقشبندي من صنع أنطون نحات.

(46) شهدت الحياة الموسيقية التنظيرية السورية جهدا حقيقيا يتناسب وإمكانات أصحابها من الموسيقيين وما كان لهم من سعة علم واطلاع وجهد، إضافة إلى مواهبهم التي بوأتهم مكانة في المشهد الفني الذي لم يكن مشهدا سهلا من الناحية الاجتماعية لضيق الأفق، حيث اعتبرت الفنون شرا وممارسوها مارقين شذاذا عن الخلق الحميد والسيرة الحسنة.

وخلال فترة الانتدابين الفرنسي والإنجليزي رأت بعض الطوائف المسيحية ممن كانت تستخدم الآلات الشرقية كالعود والقانون في الطقس الكنسي أنه من الحَسَن أن تدخل آلة الأورغ إلى كنائسها. ونشهد اليوم حالة معاكسة لهذا. وإن كان بعضها استبدل البايب أورغن الضخم المكلف بأورغ إلكتروني. وليس فيما نقول هنا أي مساس بشكل الطقس ومضمونه، بيد أننا نريد أن نقول في هذا السياق إن هذا جانب يجب أن يذكر من جوانب تأثر البلاد بالانتداب إذا ما أردنا الوقوف على ما كانت عليه الحياة الموسيقية بجوانبها كافة: الدنيوية والدينية، والتأثيرات التي طرأت عليها في عهد الانتداب الفرنسي.

## الفصل الحادي عشر

(1) موسيقى الأمم القوقازية التقليدية وأمم آسيا الوسطى كانت من الموسيقات التي عكف على دراستها وتدريسها علماء الموسيقى السوفييت وأشهرهم بيليابيف Beliaiev. وقد عقد مؤتمر في طشقند في العام 1978 عن موسيقات هذه الأمم كانت ثمرته كتاب عنوانه: مقامات Mokamy Makamy، بإشراف كاروماتوف Karomatov، ورشيدوفا Rashidova.

(2) يذكر الباحث الموسيقي جاك شايبي أن معهد سكولا كانتوروم Schola Cantorum الشهير في باريس فيه بيانو يؤدي ربع الصوت.

(3) رودولف ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الخامس، باريس، 1949، المقدمة، ص 9.

(4) كريستيان بوخيه، «نحو موسيقى لبنانية من سنة 1850 إلى سنة 1950»، دفاتر العاصي، رقم 7، بيروت، 1969، ص 77-100.

(5) جاك بيرك، «العرب من الأمس إلى الغد»، سوي، 1969، ص 254.

(6) - كارا دو فو، الفصل الثامن، «الموسيقى»، مفكرو الإسلام، المجلد الرابع، ص 380، غوتنر، 1923.

- توفيق سكر، «مشكلات الموسيقى العربية»، ص 289-302، محاضرات الـ Cénacle، بيروت، 1954/4/30.

(7) كارا دو فو، «مقدمة»، ص 15، في ديرلانجيه، الموسيقى العربية، المجلد الأول، 1930، باريس، غوتنر.

(8) لويس الحاج، «البيانو الغربي الشرقي»، بيانو شاهين، الكسليك، 1975.

(9) كتابتها بخط لحني واحد (مونودية).

(10) كتابتها على أكثر من سطر وقراءتها معا في آن واحد.

(11) جول روانيه، «الموسيقى العربية»، ص 2915، «موسوعة لافينياك - تاريخ»، المجلد الخامس، دولاغراف، 1922. ترجمناها عن الفرنسية.

(12) جول روانيه، «الموسيقى العربية»، ص 2681، «موسوعة لافينياك - تاريخ»، المجلد الخامس، دولاغراف، 1922. ترجمناها عن الفرنسية.

(13) هناك فكرة سائدة تقول إن الغناء الرتيب الكئيب عند العرب ظهر بعد سقوط بغداد بيد المغول في العام 1258 م.

(14) انقسم تعدد التصويت عند العرب إلى فئتين اثنتين هما: فن الاصطحاب، وفن السبيكة.

(15) في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) تناول الكندي بالبحث أنواع البناء اللحني وما يتفق ويتنافر فيه عند التأليف. وقد وضع تمارين لعازف عود يعزف نغمتين في آن معا كي تعتاد أذنه على سماع الاتفاقات اللحنية.

وفي القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) تكلم الفارابي عن افتراقات النغم (اجتماع اثنتين منها أو أكثر في ائتلاف). وتكلم في الموضوع نفسه ابن سينا، وابن زيلة، والأرموي، واللاذقي، وكان الأخير آخر من تكلم في الاتفاقات اللحنية من أعلام العرب الموسيقيين. والتمزيج عند الكندي هو الجس بالعزف على التوالي، والجس بعزف النغمات في آن واحد.

(16) ورد في نسختين اثنتين من مخطوط في الموسيقى لابن سينا من كتاب «النجاة» محفوظتين في مكتبة بودلين بأوكسفورد تحت رقم 161 و561 قوله في المتفق والمتنافر من الأصوات: «المتنافر هو الذي لا يفضل اجتماع نغمتيه معا تنفر منه النفس والسبب فيه شق السبيكة بين نغمتيه. والمتفق هو الذي يفعل الالتذاذ وذلك لفضيلة فيه بين نغمتيه».

(17) وصف ابن سينا (370هـ - 428هـ) ذواق اللحن بمعنى تعدد التصويت في كتابه «الشفاء» على أنه عزف نغمتين أو أكثر في آن واحد، والتضعيف: أداء النغمة وجوابها في آن معا. وتحت عنوان محاسن اللحن يقول ابن سينا في «الشفاء»: إنه يحدث بنقرة واحدة تستمر على وترين، النغمة المطلوبة، والتي معها على نسبة الذي بالأربعة والذي بالخمسة أو غير ذلك كأنهما يقفان في زمان واحد. وذكر الأرموي في كتابه

«الأدوار» التركيب على أنه: «أصوات متفقة في زمان واحد إذا حبست، لكن ليس أحدها كالآخر».

(18) يقول عباس محمود العقاد: «إن بعض الأوروبيين الخبراء بتاريخ الموسيقى الغربية مثل فارمر، يرون أن العرب قد سبقوا الأوروبيين إلى نوع من الهرمنة يسمونه «التركيب» ويعنون به توقيع النغمة من عدة طبقات في وقت واحد».

عباس محمود العقاد، «أثر العرب في الحضارة الأوروبية»، دار المعارف، مصر، 1946، ص 81.

(19) ورد التمزيج عند الفارابي في ثلاثة أنواع:

- تمزيج هارموني: نغمتان أو أكثر في آن واحد.

- تمزيج لحني: عزف نغمات مختلفة في الحدة والثقل متتابعة في العزف.

- تمزيج مخلوط: نغمتان مختلفتان إحداهما ثقيلة تتبعها حادة: نغمة من وتر مطلق في العود، ثم وضع الإصبع على موضع منه محدود قبل أن تقطع النغمة الصادرة عن الوتر المطلق ومن نغمة الجزء الذي وضع عليه الإصبع.

(20) لجأ محمد عبدالوهاب كثيرا في خمسينيات القرن العشرين إلى الموزع اليوناني الإسكندراني أندريا رايدر ليوزع له بعضا من أعماله، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: على إيه بتلومني، لأ مش أنا اللي أبكي، بفكر في اللي ناسيني، ولجأ الملحن والمطرب السوري نجيب السراج لرايدر نفسه في: ليالي الشتاء وأنعم من ضوء القمر وغيرها. واستعان عبدالحليم حافظ بعلي اسماعيل.

وأندريا رايدر، موزع وملحن، اسمه الحقيقي أنجستيوس أندريه. يوناني الأصل، إسكندراني الموطن والنشأة. تمثل الذوق الموسيقي المصري وظهر ذلك في الأعمال التي وزعها لمحمد عبدالوهاب وعبدالحليم حافظ ونجيب السراج وغيرهم من كبار المطربين. حصل على الجنسية المصرية في العام 1970. توفي في 5 مارس 1971 في حادث شغب مؤسف.

محمد قابيل، موسوعة الغناء المصري في القرن العشرين، ص 53-54.

(21) علي إسماعيل، موزع وملحن مصري، اسمه الكامل علي السيد إسماعيل حسن خليفة، ولد في 28 ديسمبر 1922 في بني سويف، بدأ تعليمه في مدرسة الصناعات البحرية بالسويس، ثم انتقل إلى مدرسة موسيقات الجيش وتخصص بآلتي الساكسوفون والكلارينيت وكان عازفا مجيدا في كلتيهما. التحق بالمعهد العالي للموسيقى المسرحية قسم نظريات الموسيقى والهارموني والعزف على الكلارينيت. لحن أعمالا استعراضية لفرقة رضا للفنون الشعبية. نجح نجاحا طيبا في قيادة الأوركسترا والتوزيع الموسيقي. توفي في 16 يونيو 1974 على مسرح الفنانين المتحدين.

لحن علي إسماعيل في مطلع حياته 11 أغنية لعبدالحليم حافظ: الأصيل، الجدول، مركب الأحلام، ماتصدقنيش، حبيبي في عينيه، العيون بتناجيك، غني وأنت غريب، افترقنا، يا مغرمين. ووضع الموسيقى التصويرية لأفلام: الأرض، إجازة نصف السنة، غرام في الكرنك، عروس النيل، صغيرة على الحب، شفيقة القبطية، المماليك. وزع لعبد الحليم: السد العالي، الوطن الكبير، حبيبها، وغيرها.

محمد قابيل، موسوعة «الغناء المصري في القرن العشرين»، ص 184-185.

(22) استخدم المؤلف الموسيقي المصري أبو بكر خيرت تعدد التصويت في عمله «المتتالية الشعبية». استخدم في حركاتها موضوعات لحنية شعبية من مثل: عطشان يا صبايا ويا بنت يا بيضا. واستخدم المؤلف الموسيقي اللبناني توفيق الباشا تعدد التصويت في فاصل «اسق العطاش». وللفلسطينيين يوسف خاشو وعبدالحميد حمام تجربة في استخدام تعدد التصويت، إذ استخدما أغاني التراث الشعبي الأردني موضوعات لحنية كأساس للتعدد. وقد عمد المؤلف السيمفوني يوسف خاشو في معالجته للتعدد إلى ألحان التراث الشعبي الأردني بتحويل المقامات التي تتضمن أرباع النغمة إلى مقامات خالية من تلك الأرباع: استبدال السيكاه بالبوسلك أو الكرد للتمكن من هرمنتها. لكن فعله هذا غير من طبيعة المقامات ومزاجها الشرقي، في حين حافظ عبدالحميد حمام على الألحان الشعبية كما هي في مقاماتها الأصلية.

(23) امتدح أندريا رايدر بعض أعمال نجيب السراج عندما عرضها عليه في عقد الخمسينيات من القرن الماضي على أنها مدونات تصلح تماما للهرمنة. نذكر مثالا عليها: قصيدة ليالي الشتاء التي نظمها كمال فوزي الشرابي ولحنها السراج وغناها وسجلها في القاهرة بتوزيع وهرمنة أندريا رايدر.

(24) للموسيقى العربية خصائص نجملها هنا:

- هي موسيقى لحنية تكتب في المدونة (النوتة) على سطر واحد، يدخلها تعدد التصويت بحيث لا يؤثر في بروز لحنها الأساسي وظهوره بل يكون محسنا له مزوقا.
- هي موسيقى قوامها الغناء ويقتصر دور الآلة الموسيقية على المصاحبة، أو الترجمة (كأن يكرر العازف لحنا ما يتفرد به المطرب غناء)، أو تمهيدا للغناء.
- نظامها مقامي يعتمد العقود والأجناس غير معدل، يخضع للنظام الطبيعي في التسوية، أي عدم تثبيت درجة التذبذب الصوتي للنغمات.
- تعتمد أسلوب التلقين الشفاهي في تعليمها وتعلمها على قاعدة «معلم - مريد».
- يمثل الارتجال عنصرا إبداعيا لصيقا بها أساسا لها.
- ثرية الإيقاعات.
- الطرب حالها.

(25) إيفلين مسعود، «سيمون جارغي يبحث عن التراثات الشفاهية عند العرب»، مجلة لبنان، بيروت، 29 يناير 1962.

(26) إيفلين مسعود، «موسيقى فريدة تقدم للعالم! الموسيقى العربية التراثية»، مقابلة مع بول روفسينغ أولسن، مجلة لبنان، بيروت، 27 فبراير 1972.

(27) مجلة لبنان، بيروت، نوفمبر، 1941.

(28) نذكر منهم إلى جانب من ذكرنا على سبيل المثال لا الحصر، الأخوين رحباني، توفيق الباشا، زياد رحباني، غدي رحباني، أسامة رحباني، عزيز الشوان، رفعت جرانة، نوري إسكندر.

(29) يرى البعض عندنا عدم جواز استخدم الهارموني في موسيقانا العربية بدعوى أن هذا يفقدها شخصيتها وطابعها، وأن علينا أن نكتفي بوفرة مقامات موسيقانا وكثرة

إيقاعاتها. ويرى فريق آخر ضرورة استخدام الهارموني بهدف تطوير الموسيقى العربية كتابة وعزفا وللنهوض بها. ونحن نرى ضرورة وضع قواعد موسيقية جديدة لتعدد التصويت تتناسب مع موسيقانا الشرقية تبنى أساسا على أسس الموسيقى العربية من دون اللجوء إلى قواعد الهارموني الغربية التي لا تتناسب مع شخصية الموسيقى العربية. وقد كان للمؤلف والموزع الموسيقي المصري علي إسماعيل (1922-1974) محاولات طيبة استخدم فيها بداية معالجة هارمونية في الموضوعات اللحنية ذات الأبعاد الدياتونية، واستخدم الأسلوب الشرقي المونودي في الموضوعات اللحنية ذات الأبعاد الربعية.

شهد القرن العشرين مؤلفات موسيقية متطورة البناء، عالمية الشكل، محلية المضمون والموضوعات اللحنية نذكر من مؤلفيها: يوسف جريس (1899 - 1961)، حسن رشيد (1896 - 1969)، أبو بكر خيرت (1910 - 1963)، عزيز الشوان (1916 - 1993)، رفعت جرانة (ولد في العام 1924)، جمال عبدالرحيم، أحمد الصعيدي، وجميعهم من مصر، والفلسطينيين يوسف خاشو وسلفادور عرنيطة، واللبناني وليد غلمية، والسوريين صلحي الوادي، ضياء سكري، نوري إسكندر، زيد جبري، عصام رافع، شفيع بدر الدين، حسان طه وغيرهم.

(30) عندما رجع منير بشير من هنغاريا، بعد أن أنهى دراسته العالية فيها، لم يكن في بداية عهده بالرجوع يتكنى بالشريف محيي الدين، ولم يكن يذكره، وكان ذلك في العام 1971. لكنه غيّر موقفه هذا من المعلم في العام 1974، فراح يذكره ويتباهى بأنه تتلمذ عليه. ثم غير موقفه ثانية في العام 1978 ليقول إن أسلوبه أصبح مختلفا عن أسلوب المعلم، وأنه صارت له شخصيته وأسلوبه الخاص في العزف على العود.

(31) عرفت أوروبا منذ زمن بعيد ظاهرة العازف الباهر البارع الذي كان يجوب أنحاء أوروبا كلها في عربة يقودها سائس ينتقل من عاصمة إلى أخرى، ومن مدينة إلى مدينة، يعزف أمام جمهور ينتظر قدومه فيتلهف إلى سماعه. ولنا هنا أن نذكر كلا من موتسارت، وباغانيني، وشوبان، وليست. ومازالت هذه الظاهرة منتشرة في أوروبا، إذ مازالت تنظم حتى اليوم جولات لعازفين كبار يجوبون البلاد يعزفون أمام جمهور ذواق.

(32) في ستينيات القرن الماضي كان منير بشير يروج لمكانة محترمة للعواد بعزفه أعمالا فولكلورية وعالمية هاربا من الفكرة المقولبة عن عازف العود المرتجل، بل إنه ذهب إلى أن التقاسيم غالبا ما تكون بدائية، لكنه عدل عن هذه الفكرة نهائيا وانقلب إلى ضدها تماما وراح يسوق نفسه على أنه العازف المرتجل. فكرته الأولى جاءت وليدة إقامته في العام 1960 في لبنان حاول فيها مجاراة «الحداثة» على الطريقة اللبنانية.

(33) يتباهى اللبنانيون عادة بموقعهم الثقافي الفني الاجتماعي الذي يستقطب فنانين عربا راغبين في تحقيق قفزة وشهرة في الوسطين العربي والغربي في آن معا. وبعضهم يعتقد أن هذا هو السبب الذي دفع منير بشير إلى أن يقيم في بيروت لأكثر من مرة يعزف فيها ويسوق نفسه إعلاميا عبر صحافتها المنتشرة عربيا وعالميا. الفنانون العرب عموما كانوا يحجون إلى القاهرة، وإن كانت القاهرة تصلح للمغنين والممثلين، إلا أنها أقل صلاحا بكثير للعازف المنفرد، فهي لم تعرف هذه الظاهرة في الموسيقى العربية إلا متأخرا، أو بتأثر من الغرب عموما، ومن تجربة رواد مدرسة بغداد تحديدا. وقد احتضنت القاهرة

نصير شمة تلميذ منير بشير الذي أسس في دار أوبرا القاهرة بيت العود قبل أن يؤسس مدرسته الخاصة به، وقبل القاهرة وبيروت كانت إسطنبول هي المدينة التي يحج إليها الفنانون ينهلون من معارف وفنون الباب العالي.

(34) كثيرا ما وصف منير بشير على أنه عازف عود مثقف. والثقافة لا تعني هنا أنه درس وتعلم، بل تعني أيضا طريقة تعامله مع الآلة التي يعزف عليها: العود، وأسلوبه في العزف، وطريقة ظهوره أمام الناس، والاحترام الذي كان يتطلبه من المستمع، ليس احترامه الشخصي، بل احترام جلسة الاستماع والإصغاء كلية لما يعزف. لم يتغرب منير بشير في ثقافته على رغم اطلاعه على ثقافة الغرب، بل على العكس من ذلك ازداد أصالة.

(35) في أغسطس 1965، عزف منير بشير كونشيرتو للعود مع الأوركسترا يقع في ثلاث حركات، والخبر أوردته مجلة «الشبكة» اللبنانية التي تصدرها دار الصياد في عددها المؤرخ في 3 أغسطس 1965. لكن المجلة لم تذكر شيئا عن هذا الكونشيرتو، وهل هو من التآليف العربية أصلا أم أنه كونشيرتو كلاسيكي لآلة وترية نفذه منير بشير على العود؟

(36) لجأ كثير من الملحنين والموزعين إلى استخدام تعدد التصويت من دون دراسة وفهْم لطبيعة الجمل اللحنية الأساس، وقد أفقد هذا الأغنية العربية مزاجها الشرقي وأسلوب عزفها وغنائها.

(37) انسحب الاهتمام في تلك الفترة أيضا على إصدار أسطوانات سجلت عليها هذه الحفلات، وأخرى كانت حصائل تسجيلات أستوديوهات عكست مدى الاهتمام الذي أولته الأوساط الموسيقية المثقفة للموسيقات الشرقية التراثية. وقد ذهبت الإذاعة الفرنسية Radio France إلى تأسيس شركة أسطوانات اسمها «أوكورا» هدفها تسجيل موسيقات الشعوب تعزفها وتغنيها طائفة من كبار فناني الشرق.

(38) أول حفلة معروفة أحياها منير بشير كعازف عود منفرد في سورية نظمت له في مكتبة الأسد بتاريخ 6 مارس 1995. وهذا يفترض أن الجمهور السوري اطلع على أحد أهم تلامذة مدرسة بغداد في العزف على العود التي أسسها محيي الدين حيدر. والجمهور السوري هنا جمهوران: جمهور محبي الموسيقى ومرتادي الحفلات الموسيقية الجادة، وجمهور الموسيقيين من المحترفين والهواة على حد سواء. إذ لم تدرس مناهج مدرسة بغداد في المعهد العالي للموسيقى في سورية، لكن آثارها لا شك وصلت عن طريق التسجيلات. الاطلاع الأوسع الثاني على أسلوب مدرسة بغداد تحقّق عن طريق حفلات نصير شمة، تلميذ منير بشير، وقد نظمت له أمسيات عديدة في دار الأوبرا السورية ومكتبة الأسد بدمشق وفي مدن سورية أخرى. كما نظمت حفلات عزف عود لعمر بشير في حمص وغيرها سمع خلالها الجمهور السوري ابن وتلميذ منير بشير.

(39) كان اعتكاف الشاعر المصري صلاح جاهين مكتئبا في منزله بعد نكسة يونيو 1967 أنموذجا عن انكسار حلم الفن الجميل في مصر وسورية على الأخص. جاهين وعبدالرحمن الأبنودي وكمال الطويل ومحمد عبدالوهاب وعبدالحليم حافظ ومحمد الموجي وبليغ حمدي وغيرهم، وجيش من الموسيقيين كانوا يعتكفون في أستوديوهات الإذاعة المصرية والسورية يصنعون أغنيات وليدة الساعة والحدث يطلعون بها على الآذان والأفئدة المتلهفة.

(40) - حسن شهاب، الأسبوع، بيروت، يونيو، 1971.

- عدنان مراد، الجمهور، بيروت، 15 يوليو 1971.

- محبوب عبدالله، اليقظة، الكويت، 20 ديسمبر 1971.

الجدير ذكره في هذا السياق أن الإذاعة الفرنسية قد سجلت هذه الأمسية ضمن برنامجها «فرنسا - موسيقى تستضيفنا». لم تذع الأمسية على رغم نجاحها، فالحدث في حد ذاته ثانوي ضمن كثافة النشاطات الباريسية التي تنظم عادة في يونيو. والمفيد ذكره هنا أن منير بشير عزف تقاسيم على عوده في هذه الأمسية لمدة خمس دقائق وعشر ثوانٍ صفق له الجمهور بعدها بحماس خمسا وعشرين ثانية.

(41) في مقابلة أجراها معه رياض شرارة في مجلة «الشبكة»، بيروت، 11 ديسمبر 1972، العدد 881.

(42) حفلة جنيف، وحفلة قصر فيرساي، والأسطوانة التي سجلها في فرنسا في يونيو 1971. وقد سجل منير بشير في حقبة السبعينيات ثلاث أسطوانات هي على التوالي:

- عود كلاسيكي عربي (1971 - 1972).

- عود منفرد (1972 - 1973).

- أرابيسك «المجموعة الأولى» (1972 - 1974).

وهي تعد انطلاقته الأوروبية الحقيقية فنيا.

(43) إيفلين مسعود، مجلة «لبنان»، بيروت، 9 ديسمبر 1972 العدد 728.

(44) لعلنا نستثني من هذه الرداءة العامة فرقة «أمية» للفنون الشعبية التي كانت تتبع وزارة الثقافة السورية، ونستثنيها في بداية عهدها فقط، إذ طال هذه الفرقة من الترهل والبلل ما طال غيرها عندنا وعند غيرنا. سجل المنتج اللبناني موزار شاهين أسطوانتين اثنتين لفرقة «أمية» في ثمانينيات القرن الماضي عنوانهما «كنوز من الشرق» تُظهران المستوى الجيد والمتقن الذي كانت عليه هذه الفرقة من الناحية الموسيقية.

(45) نستخدم هنا مصطلح الموسيقى العالمية انطلاقا من أن مصطلح الموسيقى الغربية لا يغطي الجانب الشرقي من أوروبا، وهو جانب مهم جدا موسيقيا.

## الفصل الثاني عشر

(1) شهدت باريس على الدوام، بسبب كثافة وجود الجاليات العربية فيها من كل الأطياف والمستويات، حفلات موسيقية لكبار الفنانين العرب نذكر بعضها في فترة سبعينيات القرن الماضي:

- حفلة أم كلثوم (خريف 1967) في الأولمبياد.

- حفلة الليالي اللبنانية: صباح، روميو لحود (1969/1/20) في الأولمبياد.

- حفلة عبدالحليم حافظ على مسرح المركز الدولي في باريس (17سبتمبر1974).

(2) الجالغي البغدادي: فرقة موسيقية تراثية عراقية متخصصة بغناء المقام العراقي، كان

يغني معها يوسف عمر، حامل الإرث الغنائي المقامي العراقي القديم، الذي خلّفه كندرجي وقبانجي، وكانوا يحيون حفلات في مسارح المقاهي في بغداد خلال فترة الحربين العالميتين. نذكر من بين أعلام هذه الفرقة العريقة على سبيل المثال لا الحصر: على آلة الجوزة: إبراهيم، وحسن النجيب، على السنطور: محمد هاشم رجب، وعبدالله علي. على الطبلة والرق: جوبر سلمان، وسامي عبدالأحد.

وقد سجلت شركة أوكورا OCORA الفرنسية أسطوانة 33 دورة لفرقة التشالغي البغدادي عنوانها: العراق، مقامات، فرقة التشالغي البغدادي يصاحبها غناء يوسف عمر، باريس، أوكورا، OCR79، يونيو 1974.

(3) تقنية الغناء والعزف هذه استخدمها العرب في القرنين الثامن والتاسع الميلادي زمن الحكم العباسي، وقد ابتدعها إبراهيم وإسحق الموصلي.

انظر في هذا: روانيه، «الموسيقى العربية»، موسوعة لاڤينياك- تاريخ، المجلد الخامس، ص.695، باريس، 1922.

انظر أيضا: سيمون جارغي، الموسيقى العربية، ينقل عن كتاب الأغاني للأصفهاني معرفة العرب بهذا الأسلوب في العصر العباسي، باريس، مطابع فرنسا الجامعية، 1971، ص38.

(4) لم تعرف سورية هذا الأسلوب، ومن يستمع إلى التسجيلات التي نفذتها فرقة أمية للفنون الشعبية على أسطوانتين: كنوز من الشرق يلحظ أن الجوق الجماعي يغني بسوية واحدة على الدوام.

(5) عبدالحليم نويرة (1916-1980): موزع وملحن مصري ولد في قرية الصالحية بمحافظة الشرقية. كان والده من هواة الموسيقى وكان يقيم ندوات فنية في بيته. التحق عبدالحليم نويرة بمعهد الموسيقى العربية سنة 1930، وتتلمذ على كامل الخلعي. عُين سنة 1960 مديرا للمسرح الغنائي ثم قائدا لفرقة الموسيقى العربية منذ تأسيسها سنة 1967، واستحدث فيها أساليب جديدة في تقديم التراث. أسس فرقة الإنشاد الديني سنة 1973. له مؤلفات في قوالب السماعي والبشرف والتحميلة. وضع الموسيقى التصويرية لأفلام سينمائية ووزع موسيقات تصويرية لأعمال مسرحية، ولحن عددا من القصائد والطقاطيق. لحن أوبريت (ياليل يا عين)، ولحن لعبدالحليم حافظ أغنية (مركب العشاق).

(6) ظهر هذا الأسلوب في التنفيذ في الغرب في القرن التاسع عشر مع مقدم المدرسة الرومانتيكية وتطوّر منذ ذلك الوقت.

موسوعة الموسيقى، باريس، فاسكيل، 1961، المجلد الثالث، ص313.

(7) نذكر هنا المحاولات الجميلة التي قام بها المايسترو عازف العود السوري عصام رافع مع الفرقة الوطنية السورية للموسيقى العربية خلال الفترة من 2002-2004. والمحاولات الجميلة التي قدمها المؤلفان الموسيقيان السوريان: حسان طه وشفيع بدر الدين. وهي كلها محاولات راقية تنمّ عن موهبة ورهافة حسّ وعمق ومعرفة بالأدوات التي يستخدمونها. غير أن نقص الموارد وتشتت الرؤى وغياب الإرادة في إظهار إبداعات موسيقية حقيقية على طريق تطوير التأليف والتنفيذ في الموسيقى العربية أجهضت هذه المحاولات فكانت صيحات في واد!

(8) لم يقتصر تأثير المعلم منير بشير (وهو تلميذ محيي الدين حيدر) على طلابه من عازفي العود، بل انسحب هذا التأثير على من تتلمذوا عليه أو صاحبوه من عازفي الآلات الأخرى. فعازف القانون عقيل عبدالسلام يرتجل على قانونه بجمل لحنية تذكرنا بأسلوب منير بشير على العود. والتأثير الأسلوبي الارتجالي هنا واضح رغم اختلاف الآلة. فالتأثر هنا فكري حسي جمالي أسلوبي. لقد حرص منير بشير في تشكيلات الفرق التي اختارها لجولته الموسيقية الأوروبية على اختيار عازفين شباب لم يتأثروا بمعلمين آخرين غيره ولم يحتكوا بالأوساط الموسيقية الاحترافية العراقية. عازفون أهلهم بنفسه ذوقيا وأسلوبيا نذكر منهم: عقيل عبدالسلام (قانون)، ياسين الراوي (ناي) وكان عازف أكورديون، جوبر سلمان، وسامي عبدالأحد (رق وطبلة)، باصيل كمال، صلاح حميد، حمودي عزيز، علاء علي (للأعمال الدينية).

(9) تنبه الأخوان رحباني عاصي ومنصور إلى هذه المسألة منذ زمن مبكر، فقبل أن يعتمدا صوت فيروز ناطقا باسمهما وحاملا لإبداعاتهما، دربا صوتها وأخضعاه لتجارب قاسية عديدة قبل اعتماده.

(10) ظهرت الأصوات المدربة في سورية من طلبة الغناء في المعهد العالي للموسيقى، أصوات دُرِّبت أصلا للغناء الأوبرالي بيد أنها أجادت واستفادت من تدريبها هذا في صقل أصواتها. ونذكر من الذين أفادوا من تجربتهم الأوبرالية في الغناء العربي: لبانة قنطار، رشا رزق، ليندا بيطار، سوزان حداد، هالة أرسلان، وغيرهن.

ومن بين الأصوات الممتازة المدرّبة نذكر هنا على سبيل المثال صوت غادة شبير، أستاذة الغناء في كلية الموسيقى- جامعة الروح القدس في لبنان. فالأستاذة شبير فضلا عن قماشة صوتها النادرة ومساحته ودفئه، صوتها مدرّب متمكن من أدواته وتدريبه المتواصل. وهي تواظب على إحياء أمسيات موسيقية نوعية تغني فيها الرصين الصعب من الغناء العربي. وقد أصدرت الأستاذة شبير أسطوانات غنت فيها وأبدعت بحضورها الآسر على المسرح، قدمت الموال والقصيدة والموشح في حلة أنيقة.

(11) أحمد فؤاد حسن: عازف قانون وملحن وموزع، ولد في 12 يونيو سنة 1926 في القاهرة، وتوفي فيها في 9 مارس سنة 1993. تخرج في معهد فؤاد الأول للموسيقى العربية سنة 1946. وحصل سنة 1949 على بكالوريوس المعهد العالي للموسيقى المسرحية. أسس الفرقة الماسية وقادها. من مؤلفاته الموسيقية: دقات قلب، بهية، المولد، خان الخليلي، حكاية حب، الدراويش، البلبل، خطوة خطوة، حول العالم. لحن لمحمد قنديل «أحلى بلد»، ولعماد عبدالحليم «ألوان»، ولوردة «جيت في وقتك»، ولمحرم فؤاد «إزاي نرضيكم».

محمد قابيل، موسوعة الغناء المصري في القرن العشرين، ص36.

(12) بنت تركيا سمعتها الموسيقية التراثية في أوروبا وفي باريس تحديدا منذ العام 1966 بحفلات المولوية الصوفية، أو كما يسميها الفرنسيون باصطلاحهم (الدراويش الدوّارون)، وقد كرّسوا سمعتهم باسم التصوف بداية، ثم باسم الرقص الدوار الذي يميّز طريقة الدراويش في التعبد والتقرب إلى الله عز وجل. وتنسب طريقة المولوية في الرقص والغناء والعزف على الناي إلى مولانا جلال الدين الرومي متصوّف وُلد في قونية جنوب تركيا.

(13) وقع الغرب في محاذير مماثلة، فالمتتبع للأفلام التاريخية الأمريكية والأوروبية التي

ظهرت في الستينيات يلحظ أنماط اللباس المزركشة والملونة الفاقعة والبراقة التي تستخدم في الأفلام التاريخية، خصوصا الأفلام التي بُنيت على قصص التوراة والعهد القديم والإنجيل. غير أن صناعة السينما استدركت ذلك في أفلامها الحديثة وأصبحنا نرى ملابس بألوان محددة طبيعية من صوف الخرفان والماعز وجلود الأبقار ووبر الجمل بسيطة الشكل تدلل على أن بحثا حثيثا جرى للتحقق من أنماط ما كان يُلبس وقتئذ.

(14) الظاهرة نفسها تنسحب على ميكروفونات المساجد التي غالبا ما تكون مرتفعة الصوت سيئة الخرج.

(15) سوق أسطوانات الموسيقى الجادة من موسيقات الشعوب نخبوبة أيضا، غير أنها تباع ولها راغبوها وذواقوها. والعربي المتتبع لشأن هذا النوع من الموسيقى يجد ضالته في أوروبا وليس في بلاده.

(16) كان عمر نقشبندي يعتبر أن عزف منير بشير غير عربي وأن ارتجالاته بعيدة عن المزاج العربي.

(17) الجيل الجديد من العوادة في العالم العربي يعزف اليوم بأساليب مختلفة تتراوح بين المدرسة التقليدية والمدرسة الحداثية العراقية التركية، بعض العازفين اختطوا لأنفسهم أساليب جامعة، فيها مزج منها كلها.

## الفصل الثالث عشر

(1) سبق لمنير بشير أن عزف وشهد طقس الإصغاء لعازف منفرد عندما كان يدرس في هنغاريا. ثم عرف هذا التقليد وخبره عندما عزف في جنيف (سويسرا) وفيرساي (فرنسا) وبعدهما في حاضرات غربية كثيرة. ولا شك في أنه قد تأثر بظاهرة عازف السيتار الهندي المنفرد رافي شَنكر. وقد استطاع منير بشير خلال حفلاته التي أحياها منفردا في بيروت خلال عامي 1972و1973 أن يفرض صمت المستمع وظلمة القاعة.

(2) عزّة الميلاد (توفيت تقريبا العام 705م- القرن الأول للهجرة): أقدم من غنّى من النساء الحجازيات الغناء الموزون، وكانت من أحسن الناس وجها وأكملهن جسما وأطبعهنّ على الغناء وأضربهن بالعود، وكانت تغني أغاني القيان الحجازيات من القدامى، فلما قدم نشيط الفارسي وسائب خاثر المدينة غنيا أغاني بالفارسية، أخذت عزّة عنهما نغما وألّفت عليه ألحانا عجيبة. كان ابن سُريج في حداثة سنّه يأتي المدينة فيسمع من عزّة ويتعلّم غناءها ويأخذ عنها... وكان ابن محرز يأتي المدينة فيقيم فيها ثلاثة أشهر من أجل عزّة، وكان يأخذ عنها... وكان طويس أكثر ما يأوي إلى منزل عزّة... وكان الشاعر ابن أبي ربيعة يغشى منزلها، وكان حسان بن ثابت معجبا بعزّة ويبكي إذا سمعها تغني من شعره. وسمعها معبد وهي مسنّة فقال: «هذا غناؤها وهي مسنّة فكيف بها لو أدركتُها وهي شابة».

غطاس عبدالملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الرابع، ص 219-222.

(3) محمد بن عائشة (توفي سنة 125 هـ- 743م) : لم يكن يعرف اسم أبيه فنُسب إلى أمه عائشة. وهو من كبار المغنين الأوائل في القرن الثاني للهجرة. أخذ الغناء عن معبد ومالك

بن أبي السمح. كان يُضرب به المثل في حسن ابتدائه بالغناء فيقال: «أحسن ابتداء من ابن عائشة». ولم يكن من الضراب الحاذقين بالعود. فغناؤه أحسن من ضربه، فكان لا يكاد يمسك بالعود إذا أراد الغناء حتى يجتمع إليه جماعة من الضرّاب فيصاحبون غناءه فإذا له شيء عجب لا يغني إلا مختارا، وقد عرف الناس أمره فكانوا يتمايلون على اجتذابه للغناء.

غطاس عبدالملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الرابع، ص 97-100.

(4) يُحكى أن المغني معبد كان يستحوذ على سامعيه من الخلفاء يأسر لبّهم، حتى إن الخليفة يزيدا الثاني وقد استحوذ عليه الطرب راح يدور حول نفسه منشدا وقد تتبعنه جواريه فيتهالك وتتهالك الجواري فوقه. (الأصفهاني، الأغاني، المجلد الأول). أما الوليد فكان إذا طرب ألقى بنفسه في فسقية ماء أو نبيذ. (الأصفهاني، الأغاني، المجلد الأول). من الضروري ألا نغفل هنا أن الشطط في السلوك لا يمكن أن نرده إلى النشوة الحسيّة الغريزية السمعية وحدها، بل هو أيضا نتيجة لنشوة الخمر.

(5) تُطلق اليوم صفات على بعض المغنين من مثل: أمير النغم، سلطان الطرب، وبخاصة مع مقدم الأسطوانة مطلع القرن العشرين، وتحديدا سنة 1904، وإطلاق ألقاب على بعض المطربين يستحقونها في الأغلب الأعم، وليدة عصرها وتعبّر عن فكر مرحلة تاريخية. وهي وإن تغيّرت شكلا عما كانت عليه مطلع القرن العشرين فإنها ألقاب تطلق اليوم من دون معرفة ولا خبرة على من لا موهبة لهم ولا مقام.

في القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلادي أشار كلٌّ من صفي الدين والجرجاني إلى دُخلاء الفن من العابثين الذين يعزفون ويغنون من دون علم أو معرفة أو كفاءة.

صفي الدين الجرجاني، كتاب الأدوار، مقدّمة ترجمة ديرلانجيه، الموسيقى العربية، المجلد الثالث، ص 186، منشورات غوتنر، 1938.

(6) أحدثت إيران منذ زمن مركز بحوث الموسيقى التراثية مقره طهران أشرف على أعماله داريوش مسافات.

(7) نذكر على سبيل المثال لا الحصر من الرعيل الأول من هؤلاء: اللبناني توفيق سكر، والسوري ضياء سكري، والعراقي فريد الله وردي.

(8) يمكننا أن نذكر في هذا السياق محاولات منير بشير الحثيثة مطلع العقد السابع من القرن العشرين لتأسيس مركز بحوث فولكلورية في العراق من دون جدوى. وهو عندما أنهى دراسته في هنغاريا حوّل معهد الألحان العراقية إلى معهد الدراسات اللحنية.

(9) بعد عودته من هنغاريا سنة 1967، التي ظل فيها مدة سبع سنوات تخللتها سفرات وإقامات في لبنان، اقترح منير بشير برنامجين إصلاحيين كبيرين لتغيير الحياة الموسيقية في العراق. كان لتأثره بما درسه وعاشه في هنغاريا أثر كبير فيما اقترحه في برنامجه الأول من تعميم تعليم الموسيقى وافتتاح فروع للمعاهد الفنية خارج المدن الكبيرة، وبناء مسارح في القرى، وتوسيع المكتبات الفنية، وتشجيع المواهب الفنية واحتضانها وإيفادها في بعثات علمية إلى الخارج، واستقدام أساتذة موسيقى من أوروبا وابتعاث أساتذة عراقيين بمهمات للاطلاع على الحياة الموسيقية في بعض البلدان الأوروبية، وتنظيم مهرجانات موسيقية وفنية في العالم العربي، وتشجيع كتّاب الشعر الغنائي ومنحهم حقوقهم الفكرية والمادية واحتضان مواهبهم. هكذا كانت أحلام البداية

عند منير بشــير عند عودته من هنغاريا، وتكفلت الصعوبات وقلة الموارد وسوء الفهم والتقديــر بتبديدها كلّها. بعد فترة وجيزة اقترح منير بشـير برنامجــا ثانيا أكثر تفصيلا ضمنه الآتي:

- تأسيس معاهد لدراسة الفنون الشعبية في كل بلد عربي.
- تنظيم مؤتمر للموســيقى العربية يُدعى إليه موســيقيون مثقفون أصحاب كفاءة مهتمون بالبحث العلمي الموسيقي لجمع آرائهم وتبنيها ونشرها.
- إطلاق حوار حقيقي في الصحافة العربية تُسمع من خلاله آراء الجميع للاستفادة منها.
- حثّ الإذاعات والتلفزيونات العربية على تنظيم لقاءات تجمع فيها الموسيقيين العرب.
- تنظيم مهرجانات عربية للموسيقى والغناء تمكن الموسيقيين والملحنين والمغنين العرب من اللقاء والتعرف على نتاجاتهم.
- تنظيم مهرجانات موسيقية غنائية موضوعاتية.
- تشكيل فرق موسيقية تنفق عليها الحكومات العربية تروّج لأعمال المؤلفين العرب الشباب.
- بناء مســارح مجهزة تجهيــزا عاليا من الناحيــة التقنية لتقديم الأعــمال الفولكلورية إلى الجمهور.
- تنظيم جلســات استماع وشرح وتحليل للجمهور العريض تقدم فيها أعمال رفيعة المستوى فنيا.

وإذا مــا اســتعرضنا الوضع البحثي الأكاديمي الموســيقي العربي اليوم فســنجد أنه تغيّر عما وصفنــاه أعلاه أو على الأقل عــما كان عليه حتى ثمانينيات القــرن العشرين. فالبحث الموسيقي الأكاديمي العربي آخذ في النماء وإن بحظوظ متفاوتة وفق الدول والجامعات. ولكليات الموســيقى في جامعات مصر ولبنان وتونس قصب السبق والريادة في البحث الموسيقي الأكاديمي العربي.

(10) عندما افتتحت دار الأوبرا السورية وفتحت أبوابها في السابع من شهر مايو العام 2004 ظلت تقدم عروضا لعامين متتاليين مجّانا للجمهور وبواقع تشـغيل عال، كما كانت قد قدمت عروضا لمدة ســنة كاملة قبلها أُطلقت عليها سلســلة عروض تجريبية استعدادا لافتتاح الدار رسميا. حتى عندما انتقلت الدار من المجانية إلى الريعية فإنها فعلت ذلك بأسعار بطاقات زهيدة تشجيعا للناس على ارتياد المسارح.

(11) شــهد بلاط العثمانيين في إسطنبول المطلّة على البوســفور في القرن التاسع عشر حركة موســيقية نشــطة كان الباعث عليها الحفلات الباذخة التي كان ينظمها الباب العالي، وكانــت المناســبات الكبيرة هذه تســتدعي تقديــم أعمال جديدة كليا، بل تســتدعي إبداعات موسيقية وغنائية في شكلها ومضمونها. وقد ظهر من بين من برعوا في الإتيان بجديــد في البلاط العثــماني ده ده أفندي (1777-1845) إلى حــد أنه قورن بـجيوفاني باتيستا لوللي الإيطالي المتفرنس الذي جدد موسيقى البلاط في فرنسا.

وليس من المســتغرب أن يكون معظم أساتذة الموسيقى في إسطنبول في عصرها الذهبي من الأقليات، إذ كانت إسطنبول عاصمة إمبراطورية مترامية الأطراف يسكن على جغرافيتها المعروفــة وقتئذ أقليات كثيرة صهرتهم بوتقة الســلطنة العثمانيــة، فضلا عن أن حالة

الرخاء التي كانت تعيشـها عاصمة الإمبراطورية جعلت منهـا كعبة الفنانين لمن يريد أن يُعرف ويُشـتهر أمره. ودور إسـطنبول في هذا السـياق يشـبه إلى حد بعيد الدور الـذي قامت به القاهرة في العالم العربي. وقصة عبـده الحامولي معروفة عندما ذهب إلى الأسـتانة (إسطنبول) فاطلع على ما كان يُغنى فيها ونقل ما لامس أحاسيسه صنعة ونغما. وكان عبده الحامولي نفسـه هو أول من حرر الأغنية العربية من تأثرها التركي، وكان قد لمع نجمه في مصر واتصل بكبار رجالات عصره أمثال محمد عبده، وقاسم أمين، وإسماعيل صبري، وخليل مطران.

(12) أصدرنا من الهيئة العامة لدار الأسـد للثقافة والفنون (دار الأوبرا السـورية) أسطوانة لمحيي الدين حيدر ضمن سلسلة التراث.

(13) يسعى هؤلاء الموسيقيون تحديدا إلى تجميل أدائهم العزفي أو الصوتي، وإلى أن يجوّدوا مـن مسـتوى الأداء تقنيا، كما أنهم يسـعون إلى تنويع المقامات التـي يرتجلون فيها. والموسـيقى الفنية الخالصة يمكن أن تكون موسيقى شعبية أو موسيقى مستلهمة من الموسـيقى الشـعبية غير أنها تفرق عنها في طريقة أدائها وعرضها وتقديمها وتوظيفها، فتبـدو لسـامعها أعقد وأصعب وأعسر للحفظ. والموسـيقي محترف هذه الموسـيقى وممارسـها يحتاج تأهيله فيها على يد معلمين أكفاء إلى ردح لا بأس به من الزمن، بيد أن عزفهم إياها لا يكفيهم غائلة الجوع ولا يؤمن لهم عيشـا كريما، إلا إذا تكفلت بهم الدولة أو مؤسسة أو رعاة فن.

(14) بـدأ ورود ذكـر الشريف محيي الديـن حيدر في تركيا في الكتابات الموسـيقية وضمن المؤلفات الموسـيقية التركية منذ العـام 1948. وكان الأتراك يذكرونه كعازف تشـيللو وكعـازف عود له أسـلوبه الخاص به في العزف. بل كانوا يعتبرونه غربي الأسـلوب، ولم يكن يذكر على أنه مؤلف موسـيقي على رغـم أنهم كانوا يوردون له بعض مقطوعات ضمن المؤلفات التركية المكتوبة لآلة العود. ولعل السـبب في ذلك قلة أعماله وندرتها. لكن أعماله الكاملة نشرت سـنة 1969، عقب وفاته، بعد أن أعاد الأتراك اكتشـافه. لم يكـن محيـي الدين في حياته شـوفينياً، ولم يكن طالب جاه أو شـهرة، كان من أولئك الفنانين الذيـن آمنوا بالفن العميق الأصيل وبالموهبة الحقة بشـخصية أرسـتقراطية الشـكل والمضمون، فلم يكن يتحدث عن نفسـه، بل عرفه الناس من ثماره. صحيح أن ما خلّفه محيي الدين من أعمال وكتابات كانت قليلة، لكن السـبب يعود إلى أسـاليب أهل الشرق في التعليم وإلى الشرقيين أنفسهم، إذ إن تعليمهم كان يعتمد أكثر ما يعتمد على السماع والمشافهة والتقليد والمحاكاة أكثر من اعتمادهم على الكتابة والتأليف. غير أن آثـار محيي الدين التي ظهرت في من تتلمذوا عليه تنمّ عما كان عليه «المعلم» من علم ومعرفة ورهافة ذوق.

## الفصل الرابع عشر

(1) أبو يوسـف يعقوب بن إسـحق الكندي (توفي 874م). محيي بن علي بن يحيى المنجّم (تـوفي 912م). أبو نصر محمد بن طرخان الفارابي (توفي 950م). أبو علي الحسـين بن عبدالله بن سـينا (توفي 1037م). صفي الدين عبدالمؤمن الأرموي (توفي 1294م). علي بن محمد الجرجاني (توفي 1413م). محمد بن عبدالحميد اللاذقي (توفي - 1445م).

(2) الطُنبور آلة وترية لفظُها معرّب عن الفارسية أنواعه كثيرة: طُنبور بُزرْك، طُنبور بغدادي، طُنبور بغلَمة، طُنبور بلغاري، طُنبور تركي، طُنبور خراساني، طُنبور سوداني، طُنبور شامي (بـزق)، طُنبـور شرقي، طُنبور عجمي، طُنبـور عربي (بغدادي)، طُنبـور المرائي، طُنبور مصري قديم.

للاستـزادة انظـر: غطاس عبدالملك خشـبة، «المعجـم الموسـيقي الكبير»، المجلـد الرابع، الصفحات: 41-71.

(3) أشهر عازف عرفه تاريخ هذه الآلة على الإطلاق هو السوري الحمصي محمد عبدالكريم (1911-1989) الملقـب بأمير البزق، ويأتي من بعـده اللبناني مطر محمد. وقد أصدرنا لمحمد عبدالكريم من دار الأوبرا السورية في العامين 2007-2008 اثنتي عشرة أسطوانة مدمجة C.D. ضمن «سلسلة أعلام الموسيقى والغناء في سورية»: تحمل الأرقام (1-2)، و(17-26) ضمن السلسلة، وتشغل قرابة 17 ساعة تسجيل ارتجالات وتقاسيم.

(4) فؤاد محفوظ، «تعليم آلة العود»، الجزء الأول، الطبعة الثالثة، دمشـق، 1979، مطبعة الكاتب العربي، ص. 9.

(5) المرجع السابق، ص. 23.

(6) يذكـر المـؤرخ الموسـيقي الفرنسي روانيه Rouanet في «موسـوعة لافينيـاك - تاريخ» «الموسـيقى العربيـة»، مجلـد 5، ص.ص. 2785 - 2787، أن طـول وتر العود المصري هو64 سم.

(7) أو بيت الملاوي ومفردها ملوى، وهي المفاتيح الخشبية التي تُثبّت فيها أوتار العود من أعلاه، إذ يُلوى كل وتر فيها ليُشدّ ويُرخى عند تسوية أوتار العود (دوزنته).

غطاس عبدالملك خشبة، «المعجم الموسيقي الكبير»، ج 5، ص. 240.

(8) تُصنـع الأوتار حاليا من النيلون، وتصنّعهـا مصانع تصنيع الأوتار في أوروبا خصيصا لآلة العود.

(9) انظر جدول مقارنة لتسوية أوتار العود (دوزانها)، المشرقية والمغاربية في: محمود قطاط، «آلة العود: بين دقة العلم وأسرار الفن»، ص. 155.

(10) في قياسـات العود حسب الكندي وإخوان الصفا، وقياسات العود حسب ابن الطحان. انظر: محمود قطاط، «آلة العود: بين دقة العلم وأسرار الفن»، ص.ص. 52-53.

(11) ولد هنري جورج فارمر سـنة 1882 في إيرلندا. درس في جامعة غلاسكو من سنة 1919 حتى سـنة 1921، اتجه فيها نحو الموسـيقى العربية. ترأس الوفد الإنجليزي إلى مؤتمر الموسيقى العربية في القاهرة سنة 1932.

(12) «موسوعة الإسلام»، المجلد الثالث، باريس، 1939، ص.ص. 801-807.

(13) يذكر اللاذقي (القرن السادس عشر الميلادي) أن بعض معاصريه من عازفي العود أضافوا وترا سادسـا وسـموا العود «كامل الكامل»، على اعتبار أن اسم عود خماسي الأوتار هو «الكامل».

(14) ذكره البارون رودولف ديرلانجيه، «الموسـيقى العربيـة»، المجلد الرابع، ص.ص. 414-426.

(15) وهو إبراهيم بن محمد بن حسن الوكيل الملقب بالقباني (1852-1927)، ملحن ومغن وعــازف عــود مجلٍّ. كان يرأس تختا يعزف فيه على العــود ويضم أمهر عازفي زمانه في مصر. غيّر ألحان بعض أدوار محمد عثمان، وغيّر أكثر ألحان أدوار داود حسني. له دور مطلعه «الفؤاد مخلوق لحبك» لحنّه من مقام راســت ســازكار نهج عليه سيد درويش في «الحبيب للهجر مايل» في المقام نفســه. له أكثر من مائة لحن منها أكثر من عشرين دورا، بعض تسجيلاته محفوظة بمكتبة الفن في دار الكتب المصرية.

غطّاس عبدالملك خشبة، «المعجم الموسيقي الكبير»، ص.ص. 27-30.

(16) يكفي لندرك هذا أن نســتعرض صفي الديــن، «كتاب الأدوار»، الجرجاني، «تعليقات»، اللاذقي، «الرســالة الفتحية». وردولف ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلدين: 3، ص. 430، و4، ص. 425.

(17) جول روانيه، «الموســيقى العربية»، في «موســوعة لافينيــاك- تاريخ»، المجلد الخامس، باريس، دو لا غراف 1922، ص.ص. 2786-2788.

(18) رؤوف يكتــا بك، «الموســيقى التركية»، موســوعة لافينياك - تاريــخ، المجلد الخامس، باريس، دولاغراف، 1922، ص2845-3064.

(19) يُحكى أن الســياسي الســوري راعي الفنــون فخري البارودي، الــذي احتضن صباح أبو قــوس ومنحــه لقبه فخري ليصبح صبــاح فخري، كان يروّج كتابة راســت الصول على مفتاح الصول.

(20) في ثلاثينيــات القــرن المــاضي، منع مصطفى كمال مؤســس الجمهورية التركية ســماع الموسيقى العثمانية وبثها وعزفها، فلجأ الأتراك إلى الإذاعات العربية المجاورة يسمعون منها غناء أم كلثوم وعبد الوهاب.

(21) انظــر المقارنة بين مقاييــس العود المشرقي ومقاييس العود المغاربي في: محمود قطاط، «آلة العود: بين دقة العلم وأسرار الفن»، ص 146.

(22) هنــاك تجــارب تخرج عن إطار إضافة وتر أو اثنــين لتدخل في صلب صناعة الآلة. من هــذه التجارب الفريدة نذكر تجربة عازف العود الســوري ماهر عقيلي، نجل الباحث الموسيقي والملحن مجدي العقيلي(1917 – 1983). وكان ماهر عقيلي قد تعلم العزف عــلى الغيتار الكهربائي والعود وأصبــح عازفا مجيدا على العود وأحيا حفلات في أوروبا. اخــترع ماهر عقيلي آلة هــي مزيج من الغيتــار والعود والكمان أســماها (فيوعود). زَند الآلة طويل يشــبه زَند الغيتار، قصعتها مدروســة بعنايــة ووجهها محدودب قليلا تتناغم مع شكل ظهر العود المحدودب أيضا. وجه الآلة محفورة فيه فتحتان جانبيتان قريبتان من فتحتي وجه الكمان. طول وتر الآلة 60 سم، وهو الطول الوتري التقليدي الذي نجده في العود الدمشــقي عموما. عدد أوتار الآلة خمســة مزدوجة تُضبط على النحو التقليدي المعروف من الأعلى إلى الأسفل: صول1، لا1، ري2، صول2، دو3. وهذه التجربة شخصية بحتة أسيرة صاحبها لم تُعمم ولم تنتشر.

(23) هو أبو الحسن علي بن نافع (778-852م)، كان مولى إبراهيم الموصلي.

(24) انظر هنري فارمر، «أصل العود العربي والربابة»، في فارمر، دراسات في الآلات الموسيقية الشرقية، المجموعات الأولى، لندن، هارولد ريفيز، 1931، ص 97، بالإنجليزية.

H. Farmer, "The Origins of the Arabian Lute and Rebec," in Farmer, Studies in Oriental Musical Instruments, First Series, Harold Reeves, 1931, p. 97.

وانظر أيضا:

Farmer, " Mūsīkī," "Ud," in Encyclopédie de L'Islam, Paris, 1936, t. III.

Farābi, "Mūsīkī," in Erlanger, L.M.A., t. I, p. 45, pp. 204-206.

Avicenne, Chifā, in Erlanger, L.M.A, t. II. pp. 235-237.

Safiy Ed-din, Adwār, in Erlanger, L.M.A , t. III. pp. 371-373.

Lādhiqi, Fathiyya, in Erlanger, L.M.A, t. IV. pp. 422-423.

(25) Marin Mersenne, Harmonie Universelle, Paris, 1936, rééd. C.N.R.S., 1936, 3vol. Lionel-de la Laurencie, Lavigniac-Encyclopédie, t. III, "Luth," pp. 1972-1990, Paris, Delagrave, 1925.

Monique Rollin, in Larousse de la Musique, t.1, "Luth," p. 566, 1957.

Jean Jacquot, "La Luth et sa Musique," Encyclopédie de la Musique, t. III, p. 110, Paris, C.N.R.S., 1958.

(26) ميخائيل بن جرجس مَشّاقة، الطبيب العالم اللبناني، من مؤلفاته: «الرسالة الشهابية في الصناعة الموسيقية».

(27) انظر مقاييس العود السباعي (أنموذج مصري: أواخر القرن الثامن عشر- بداية القرن التاسع عشر) في: محمود قطاط، «آلة العود: بين دقة العلم وأسرار الفن»، ص 149.

(28) اقترح عازفا العود نصير شمة ومجدي العشماوي عودا ثماني الأوتار.

(29) Henri Farmer, "the Lute Scale of Avicenne," in Journal of the Royal Asiatic Society, London, April 1937, pp 245-247.

(30) الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، ذكره رودولف ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الأول، ص 204، المجلد الثاني، ص 49.

(31) ابن سينا، «الشفاء»، عن ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الثاني، ص 237.

(32) صفي الدين، «كتاب الأدوار»، ذكره ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الثالث، ص 375-431.

(33) اللاذقي، «الرسالة الفتحية»، ذكره ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الرابع، ص. 299-298.

(34) في مقابلة أجرتها معه مجلة «لسان الحال»، بيروت، 14 ديسمبر 1972. ومجلة «لوسوار»، بيروت 15 مارس 1973، ذكرت المجلتان أن منير بشير تخطى في عزفه بأمسية دار الفن في بيروت خمسة دواوين. وهذا خلط عجيب ابتدعه مبالغا كاتب المقال إدوار جورج.

(35) H. Farmer, "the Lute Scale of Avicenna," in J.R.A.S. London, Jounal of the Royal Asiatic Society, April 1937, pp. 245-257.

(36) - رودولف ديرلانجيه، «الموسـيقى العربية»، المجلـد الأول، ص46، 206، المجلد الثاني، ص236، المجلد الثالث، ص113، 372، المجلد الرابع، ص298، 422.

- الجرجاني، «كتاب الأدوار»، ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الثالث، ص 385-386.

(37) رؤوف يكتا بك، «الموسـيقى التركية»، موسـوعة لافينياك- تاريخ، المجلد الخامس، ص 2985. بالفرنسية.

(38) اسـمٌ اصطلاحي للنـاي التركي. وتُطلق التسـمية أيضا على البعد الرابع في الموسـيقى العثمانية القديمة، وهو بعد ما بين نغمتي العراق والراست.

غطاس عبدالملك خشبة، «المعجم الموسيقي الكبير»، المجلد الخامس، ص 248.

(39) طبعـا يفترض هذا أن تكون صناعة نايات المنصوري دقيقـة المرجعية لتُصدر جميعها النغمة ري نفسها لا زائدة ولا ناقصة لكي يصلح الناي كـ «ديابازون» Diapason.

(40) رؤوف يكتا بك، المرجع السابق، ص2985.

(41) انظر في هذا محمد خماخم، «الموسـيقى التونسـية التقليدية، بُنَى وأشكال»، أطروحة دكتوراه جامعية، جامعة باريس الرابعة، السوربون، 1974، ص 41، بالفرنسية.

وانظر، جاك شايي، «تشكّل وتحولات اللغة الموسيقية»، دروس مصوّرة في جامعة السوربون، باريس، ص 17-20، بالفرنسية.

(42) انظر في هذا وديع صبرا، مجلة «لبنان»، عدد نوفمبر، 1941، ذكره كريستسـان بوخيه، «نحـو موسـيقى لبنانية من 1850 وحتـى 1950»، في دفاتر العـاصي، رقم 7، بيروت، 1969، عدد خاص عن لبنان، ص 77-100.

(43) المسعودي، مروج، المجلد الثامن، ص 93.

(44) الآلات الوتريـة التي كانت معروفة عند عرب الجاهلية هي: العود بأسـمائه القديمة: مزهر، كران، بربط، موتّر وجعله العرب عودا من الخشب مادة صنعه. كما عرفوا الجنك الفارسي، ويعرف عندهم بالصنج وهو شـبيه بآلة الهارب، وعرفوا المعزفة (بساليتريون) والمربّع: قيثارة صدرها مسـطح مربع الشكل. وعرفوا من النفخيات آلة المزمار وكانت تُطلق على كل آلة خشبية يُنفخ فيها، والقصبة. وأورد القرآن الكريم «الصور، والناقور» يُنفـخ فيهما ويُضرب يوم الحشر. (الأنعام- المدثّر). وعرفوا من الآلات الإيقاعية: الطبل والـدف وقبلهما القضيـب والصنوج والصحنين المعدنيـين والجلاجل للرقص والصنجين الكبيرين للحرب.

(45) هنري فارمر، «العود»، «موسوعة الإسلام»، باريس.

(46) أندريه شـافيز، «تاريخ الموسـيقى»، بلياد، باريس، 1960، «أصول الآلات الموسيقية»، ص96.

(47) نيللي كارون، داريوش سافات، «التراثات الموسيقية الإيرانية»، باريس، 1966، ص 170، بالفرنسية.

(48) هنري فارمر، «موسـيقي»، «موسوعة الإسلام»، باريس، 1939، المجلد الثالث، ص 801-807.

(49) تطرق رودولف ديرلانجيه إلى هذه المسـألة في، «الموسـيقى العربية»، المجلد الثالث، ص 607، بالفرنسية.

(50) روانيه، «الموسـيقى العربية»، «موسوعة لافينياك- تاريخ»، المجلد الخامس، ص 2711، 2718، 2726، 2738.

(51) ظهر زلزل في القرن الثاني للهجرة أيام الدولة العباسية، وأشهر ضراب للعود في الموسيقى العربيـة، تتلمذ على يـد إبراهيم الموصلي، وإليه تُنسـب الوسـطى المُحدثة في زمانه المسـماة «وسطى زلزل» وهي ثالثة الجنس القوي المستقيم (راست). توفي سنة 790م. للاستزادة انظر:

غطاس عبدالملك خشبة، «المعجم الموسيقي الكبير»، المجلد الخامس، ص 244-246.

(52) انظـر في هذا ديرلانجيه، «الموسـيقى العربية»، المجلـد الأول، ص44-49، 164، 204، المجلد الثالث، ص594، المجلد الخامس، ص377.

وانظر هنري فارمر، «موسيقي»، «موسوعة الإسلام»، باريس، 1936، ص801-807.

(53) رودولف ديرلانجيه، «الموسـيقى العربية»، المجلـد الثالث، ص. 594، المجلد الخامس، ص 43 - 46.

(54) المسـألة تصبح أعقد، وتعقدت فعلا، مع دخـول الآلات الغربية المشرّقة على الطريقة الموسـيقية الشرقية: الأكورديـون، الأورغ، الكيبـورد، والغيتار الكهربـائي. بعض آلات الكيبـورد يمكن التحكم بقيمة السـيكاه فيها وتعديلها وفـق الأمزجة الجغرافية. لكن الأكورديـون المشرّق لا يتمتع بمثل هذه الخاصيـة المرنة، وهو محكوم بالقيمة المشرّقة الثابتة التي تضبط فيها علامة السيكاه فيه، فإن كان مشرّقا في دمشق لا يمكنه أن يعزف في إسطنبول ولا في حلب أيضا.

(55) ليونيـل لا لورانسي، أورين ميري، «العود»، «موسـوعة لافينياك»، باريس، دولاغروف، 1925، المجلد الثالث، ص 1972 - 1990.

(56) انظر ديرلانجيه، «الموسـيقى العربية»، المجلد الخامس، ص 388، وانظر صالح المهدي، «الموسيقى العربية»، باريس، لودوك، 1972، ص9.

(57) هنري فارمر، «موسيقي»، «موسوعة الإسلام»، باريس، المجلد الثالث، ص 801 - 807.

(58) انظر ابن سـينا، «كتاب الشـفاء»، عن ترجمة ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الثاني، ص 234 - 237.

وانظر أيضا: هنري فارمر، «سلّم العود عند ابن سينا»، 1937.

(59) ترجـم ديرلانجيـه هذين المرجعـين إلى الفرنسـية في المجلد الثالث من «الموسـيقى العربية».

(60) وصف صفي الدين الأرموي في «الأدوار» أعوادا يخرج ضبط أوتارها عما كان معمولا به في زمانه: انظر ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الثالث، ص 481.

كما تكلم الأرموي عن تقنية استخدام الريشة في الضرب على الأوتار، المرجع السابق، ص 551.

(61) رؤوف يكتا بك، «الموسيقى التركية»، «موسوعة لافينياك»، المجلد الخامس، ص 2845 - 3064.

(62) لابورد، «محاولة في الموسيقى القديمة والحديثة»، المجلد الأول، ص 436، باريس، 1780، ذكره فارمر، «موسيقي»، «موسوعة الإسلام»، باريس، كلانسييك، 1936، المجلد الثالث، ص 801 - 807.

(63) سميث، صحيفة الجمعية الأمريكية الشرقية، بوستون، 1848.

(64) رونزيفال، «رسالة في الموسيقى العربية الحديثة»، «المشرق»، السنة الثانية، 1899. أصدرتها المطبعة الكاثوليكية في بيروت مستلّة من «متفرقات الجامعة الشرقية»، بيروت، سورية، 1913، المجلد السادس، ص 1 - 120.

(65) ذكر رودولف ديرلانجيه «رسالة المسرّات» هذه، في «الموسيقى العربية»، المجلد الخامس، ص 1 - 21.

(66) هنري فارمر، «الموسيقى السورية»، ص 256 - 257، «قاموس غروف»، المجلد الثالث، الطبعة الخامسة، لندن، ماكميلان، نيويورك، مطبعة سان مارتان، 1954.

(67) انظر في هذا رونزيفال، «مقالة في الموسيقى العربية»، في «متفرقات الجامعة الشرقية»، بيروت، سان جوزيف، 1913، المجلد السادس، ص 22.

(68) رودولف ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الخامس، ص. 67، ص 68 - 75.

(69) غطى ديرلانجيه مفهوم المقام في «الموسيقى العربية»، المجلد الخامس، الصفحات 76 - 98.

(70) ردولف ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الخامس، ص 117 - 333.

(71) صالح المهدي، «الموسيقى العربية»، باريس، لودوك، 1972، ص ص. 38 - 48.

(72) انظر ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الخامس، ص 109 - 110.

(73) تظهر تسجيلات تقاسيم العود في القرن العشرين لجوء العازفين إلى التصوير: وهو عزف مقام من درجات مختلفة كعزف الراست مثلا من صول: يكاه أو نوى، أو من دو راست، أو من دو كردان، أو ماهور. وعزف البياتي من ري دوكاه، أو محيّر، أو من لا - عشيران أو حسيني، وعزف سيكاه من درجة عراق أو عوج - سي ربع، أو من درجة سيكاه قرار، أو بزرك سيكاه مي جواب.

(74) كان منير بشير يرفع دوزان عوده برباعية quarte، وعلى هذا النحو يصبح مقام شد عربان المعروف تقليديا سمعيا على نغمة صول (يكاه)، كما يعزفه غالبية العوادين العرب، يصبح على عود منير بشير مصوّرا على نغمة دو (راست) وكأنه حجاز كار. ولكنه ليس حجاز كار، بل رَفعُ الدوزان هو الذي يجعل منير بشير يستخرجه على درجة أساس دو (راست)، وليس صول (يكاه). ويعود السبب في هذا التصوير المقامي إلى أن الدرجة الأساس تعتمد على الوتر الأول المطلق الذي ضبطه منير بشير على نغمة دو.

(75) أصدرت شركة أسطوانات آريون Arion الفرنسية أسطوانة 33 لفة عنوانها: فن العود

التركي، لعازف العود وداد غينشتورك Vedad Gençturk، تحمل الرقم ARN36651 عزف على وجهها الأول تقاسيم متسلسلة لمدة اثنتين وعشرين دقيقة تنقل فيها بين المقامات التالية: عجم هومايون، عشّاق، حجاز زيركوله، شد عربان، هزام. في حين ارتجل على وجه الأسطوانة الثاني اثنتين وعشرين دقيقة أيضا تنقّل فيها بين المقامات التالية: حجاز، حسيني، صبا، نهاوند، حجاز.

وعازف العود التركي وداد غينشتورك ولد في أسمايا سنة 1949، وتتلمذ على أمين أونغان E. Ongan، وبدأ بعزف مع أوركسترا كونسرفاتوار إسطنبول منذ العام 1976.

(76) نذكر مثالا عليها في سورية: عمر نقشبندي وزكي محمد.

(77) الطريف الغريب في آنٍ معا أن عود محيي الدين حيدر المحفوظ أوتاره الستة المزدوجة مضبوطة على النحو التالي: ري، مي، لا، ري، صول، صول. وأغلب الظن أنه كان يضبط عوده أيضا بهذه الطريقة التي تختلف عن الطريقة التي ذكرناها أعلاه، وهي الطريقة التي وصفها تلميذه العراقي جميل بشير.

(78) معروف أيضا أن فريد الأطرش كان يُفضّل العزف على أعواد يسميها أهل الكار «طرشاء»، أي لا تصدر رنينا لامعا، وتظهر تسجيلات تقاسيمه نوعية هذه الأعواد التي كان يملكها.

(79) الأسطوانة 33 دورة التي سجّلها له الباحث الموسيقي الفرنسي جان كلود شابرييه ضمن سلسلة أرابيسك، وتحمل الرقم 4، وعنوانها عود تقليدي من العراق، عود جميل بشير، تُظهر للسامع لجوء جميل بشير إلى تقنية العزف على وجه العود ببراعة ودقة في المسمع رقم 6، المحفور على وجه الأسطوانة الأول. وهي أسطوانة أنتجتها شركة باتيه ماركوني في باريس سنة 1974، وتحمل الرقم المتسلسل 95160 - 20066.

(80) تظهر المشكلة نفسها في الغيتار، حيث يُثبت مشط الأوتار على وجه الغيتار من جهة القاعدة تماما كما العود التقليدي. أما السيتار الهندي، وهو آلة وترية هندية، فيستخدم فرسا من العاج لسند الأوتار، في حين تشد الأوتار من جهة القاعدة على الطريقة التي اعتمدها منير بشير. ونرى الطريقة نفسها في التثبيت في آلة الماندولين وفي آلة غيتار الجاز. ولعل منير بشير ومحمد فاضل قد استلهما من هذه النماذج الأسبق في الصنع فحاولا وجربا ونجحا.

(81) لعل المثال الأبرز هو البارون رودولف ديرلانجيه، الذي جعل من داره في سيدي بو سعيد بتونس (النجمة الزهراء) منتدى موسيقيا باقتدار وامتياز. مكانٌ كان يؤمه شيوخ الموسيقى والغناء في تونس والعالم العربي.

(82) الأمثلة هنا عديدة نذكر منها على سبيل المثال: أغنية «جميل جمال» التي يغنيها على عوده أمام ماجدة وفاتن حمامة وسراج منير.

(83) نذكر هنا مثالا عن مثل هذه المواهب الفريدة عازف العود والقانون والناي السوري إياد حيمور، المقيم في مدينة ليون في فرنسا منذ عقدين ونيف من الزمان. وحيمور عصامي التعلم وهو يتحدر من أسرةٍ دمشقية مولوية (صوفية) تشرّب أصولها صغيرا وحافظ في أسلوب تقاسيمه على العود على الطريقة التقليدية الشامية الراقية.

(84) أصدرنا لعازف البزق السوري محمد عبدالكريم (1911 - 1989) الملقب بأمير البزق

ألبوما يتضمن عشر أسطوانات C.D.s فيها تسجيلات ارتجالية نادرة مدتها 14 ساعة سجّلت في استوديوهات إذاعة دمشق.

(85) للأسف الشديد لم تدرس هذه المدرسة الشامية في العزف على العود في المعهد العالي للموسيقى بدمشق، وظلت مقتصرة على الهواة من العازفين. إذ اختط المعهد لنفسه منذ تأسيسه استقدام أساتذة عود وقانون من أذربيجان، وخرج عوادة يعزفون بالطريقة الآذرية أول عهدهم، ثم حاولوا أن يختطوا أسلوبا عزفيا آخر ليقعوا في أحضان مدرسة بغداد التركية.

(86) صالح المهدي، «الموسيقى العربية»، ص 34 (بالفرنسية).

(87) وصف المستشرق الفرنسي جاك بيرك عمر نقشبندي في كتابيه:

- جاك بيرك، «العرب اليوم وغدا»، باريس، سوي، 1969، ص 29-37.

- جاك بيرك، «العرب»، باريس، سندباد، 1973، ص 16.

وسجل الباحث الفرنسي جان كلود شابرييه أسطوانة 33 لفة ضمن سلسلة «أرابيسك: عود تقليدي من سورية، عود عمر نقشبندي»، باتيه - ماركوني، رقمها 066 2C-95.161، باريس، يونيو، 1974. عزف النقشبندي فيها:

1 - تقاسيم شد عربان على درجة النوى.

2 - تقاسيم صبا عشيران وحسيني.

3 - تقاسيم راست.

4 - تقاسيم نهاوند.

5 - تقاسيم هزام - سيكاه هزام.

6 - تقاسيم عراق - سيكاه عراق.

سُجلت بعض التقاسيم في منزل النقشبندي بدمشق، وبعضها الآخر سُجل في أستديوهات الإذاعة السورية. ولم يُفرض عليه مقام بعينه، ولا زمن بعينه للارتجالات الستة التي طبعت على الأسطوانة. اختار شابرييه الارتجالات من بين اثني عشر تسجيلا. وتعد التقاسيم المسجلة مرجعا في مضمونها وأسلوبها في تقاليد المدرسة الدمشقية القديمة في العزف على العود.

في نهاية تقاسيم الصبا يعزف النقشبندي «رقصة ستي» المطربة الراقصة الفرحة على مقام الصبا المعروف بشجنه وحزنه. وفي ختام تقاسيمه على مقام راست يعزف الأغنية الشعبية «يا طيرة طيري يا حمامة»، يتبعها بـ «يا مال الشام». وفي ختام تقاسيمه على مقام النهاوند يعزف النقشبندي «البنت الشلبية»، وأغلب الظن أنها أغنية تركية دخلت تراثنا الموسيقي بكلمات عربية متعددة غناها صباح فخري وغنتها فيروز. وفي نهاية تقاسيم هزام يعزف «رقصة الهوانم».

(88) المدرسة الحلبية والمدرسة البغدادية مختلفتان عن المدرسة الشامية المصرية في العزف على العود، فالحلبية العريقة قريبة من المدرسة التركية، والبغدادية الحديثة تركية بامتياز بمؤسسها محيي الدين حيدر.

(89) انظر في هذه المقاربة:

- ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الخامس، ص 79-208.

- صالح المهدي، «الموسيقى العربية»، ص 39.

- جميل بشير، «العود وطريقة تدريسه»، بغداد، 1962، ص 15.

(90) وضـع رودولف ديرلانجيه مخططا لهذا المقام المهم في الموسـيقى العربية ممتدا على مساحة ديوانين اثنين (دو - دو). ابتدأه بالقرار للتأكيد على جنس الراست القرار ابتداء، وتكون نغمة الارتكاز صول يكاه. والملاحظ الغريب في آن معا أن مقام الراسـت الذي وصفه ديرلانجيه ينطبق على راسـت لآلة الناي. وإن كان ظننا في مكانه، فنحن نعتقد أن من حلل هذا المقام هو الشيخ علي الدرويش الحلبي عازف الناي، وكان قد عمل إلى جانب ديرلانجيه كثيرا في قصره «النجمة الزهراء» في سيدي بو سعيد بتونس.

ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الخامس، ص 178.

(91) يذكر قسـطندي رزق في كتابه، «الموسيقى الشرقية والغناء العربي»، أن عبده الحامولي قد أدخل مقامات تركية مصّرها بعد زيارته للأستانة برفقة الخديوي.

(92) البياتي - عبودية العراقي يقابل بياتي النوى السـوري، والحسـيني صبا التونسي. ويعد البياتي الحسـيني المقام الغنـائي الأثير المميز لغناء الأكراد في الـشرق الأدنى. ولعل هذا السـبب في انتشار البياتي الحسيني في شـمال العراق وفي تركيا تحديدا. وعندما يُعزف الكردي الحسـيني يسمى المقام كردي، على رغم أن جنس الحسيني وجنس الكردي لا يتطابقان.

(93) انظر في هذا حمودي الوردي، «الغناء العراقي»، بغداد، 1964. ومحمد هاشم الرجب، «المقام العراقي»، بغداد، 1961.

(94) سجلت له 3 إسطوانات من حفلاته العامة:

1 - منير بشـير. عود منفرد «حفلة في جنيف»، باتيه ماركوني، رقم 2c 05411.803، باريس، 1972.

2 - منير بشير، «موسيقى شرقية كلاسيكية». عود منفرد، فيليبس، 6353501، بيروت، 1973، «مهرجان بعلبك»، 18 ديسمبر 1972.

3 - إسـطوانة أرابيسك التي سـجلها له شابرييه وطبعتها شركة EMI عزف فيها تأملات على مقام شـد عربان لمدة اثنتين وعشرين دقيقة! وعزف في وجهها الثاني أعمالا فولكلورية عراقية. إسطوانة رقم: 95157-c066.

(95) يضبـط الوتـر الأول القـرار الجهير في العود على نغمة فا أحيانـا، بدلا من صول يكاه، النغمـة التي درج العرف والعواد على اعتمادها. ونغمة الفا هذه غالبا ما يسـتخدمها عـوادو المشرق. فما فائدة هذا الوتر فا؟ عدا عن اسـتخدامه لإصدار نغمة ظهيرة قرار بالضرب على الوتر مطلقا وبالفرداش (الرش) بالريشـة، يستخدم العوادة المشارقة وتر الصـول يكاه عادة بالضرب عليه مطلقا لإصـدار نغمة يكاه قرار في أثناء العزف، وهذا هو الاستخدام الأكثر شيوعا لهذا الوتر، وهي النغمة التي كان يفضلها جميل بشير لأول أوتار عوده، في حين كان أخوه منير يفضل ضبط وتره الأول على نغمة فا قرار - جهاركاه.

(96) سمعنا هذه المعلومة الطريفة من الباحث الموسيقي الفرنسي جان كلود شابرييه والتي نقلها لنا من مقابلة شخصية أجراها مع جميل بشير ومنير بشير كل على حدة. وكانت أصياف دمشق في فترة التسعينيات تجمعني مع شابرييه في منزلي، نقضي سهرات طويلة نتجاذب فيها أحاديث الموسيقى والموسيقيين.

(97) نجد رؤية منير بشير هذه قاصرة ومتعجلة، وربما تتصل بفترة من فترات تطوره الموسيقي، إذ إن أخاه جميل الذي كان يضبط وتر عوده الأول الجهير، كما أسلفنا، على نغمة الري، كان قادرا على عزف كونشيرتو على عوده. لكن هذا النوع من الملاحظات عن آلة العود وعدم تطورها، كانت سائدة في أكثر من وسط: سمعت من صلحي الوادي نفسه مرة أنه يعتبر آلة العود آلة ضعيفة غير دقيقة الصنع والصوت. وكان للموسيقي اللبناني وليد غلمية آراء قريبة من هذه الآراء تتصل بآلة العود وعازفيه والموسيقى التي تعزف عليه، لكن غلمية استثنى منير بشير وما جاء به من جديد صنعا وعزفا عليه.

(98) انظر التعديلات التي أدخلت على صناعة العود على مستوى الصناعة، وعلى مستوى الأوتار، وعلى مستوى تسوية الأوتار، في: محمود قطاط، «آلة العود: بين دقة العلم وأسرار الفن»، ص 164-165-166.

(99) لقد عرف الغرب ظاهرة إدخال تعديلات على الآلات الموسيقية منذ زمن بعيد. وهي ظاهرة علمية تقنية فنية بامتياز. فالآلات النحاسية، على سبيل المثال، لم تكن قد زودت بالبستون لاستخراج النغمات منها، وكان على العازف أن يستصدر بشفتيه وطريقة نفخه من البوق النحاسي نغمات متعددة. ومازلنا نشاهد في الأفلام القديمة عازف بوق في ثكنة عسكرية يستنهض الجند صباحا ممسكا ببوق نحاسي بيد واحدة ويطلق جملة موسيقية تنبيهية تستنفر الجند. الجملة يصدر نغماتها بشفتيه وطريقة نفخه بالبوق. هذه النحاسيات التي استخدمها المؤلفون الموسيقيون أول عهد ظهورها عهدوا إليها بأداء جمل موسيقية بسيطة تتناسب وإمكاناتها العزفية، ولم يكن الأمر يتصل بالموسيقي العازف. وعندما تطورت صناعة هذه الآلات، وأدخلت التعديلات عليها والمفاتيح، فعقدت آلتها وتوسعت إمكاناتها وسهل على العازف استصدار نغمات منها، الأمر الذي أثر تأثيرا مباشرا في نوعية ما كتب لها لاحقا. ولا تكاد تخلو آلة من الآلات من سيرة مماثلة في تاريخها، اللهم إلا عائلة الكمان التي بلغت منتهاها وكمالها في مرحلة زمنية متقدمة، واستقرت على شكلها وأدائها وإمكاناتها المستخرجة منها، وهي كبيرة جدا.

(100) الفارابي، «كتاب الموسيقى الكبير»، في ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الأول، ص 218.

صفي الدين الأرموي، كتاب «الأدوار»، تعليق الجرجاني، مترجم في ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الثالث، ص 366.

(101) طريقة التثبيت نفسها موجودة في آلة السيتار الهندية، وفي غيتار الجاز، والماندولين وفي بعض أنواع الأعواد الأوروبية.

(102) سيل من المقالات المادحة الصادحة المروجة لحفلات منير بشير التي أحياها في الموسم الفني اللبناني 1972 - 1973 من مهرجانات بعلبك إلى دار الفن إلى الحفلات العامة والخاصة وجلسات السمر نذكر منها:

- «مجلة لبنان»، بيروت، 9 ديسمبر 1972.
- «لسان الحال»، بيروت، 14 ديسمبر 1972.
- «النهار»، بيروت، 20 ديسمبر 1972.
- «الحياة»، بيروت، 21 ديسمبر 1972.
- «الجمهورية»، بغداد، 10 فبراير 1973.
- «لسان الحال»، بيروت، 18 مارس 1973.

(103) انظر هنري فارمر، «موسيقى العراق وبلاد ما بين النهرين»، «قاموس غروف للموسيقى والموسيقيين»، المجلد الرابع، ص 528 وما بعدها، لندن، الطبعة الخامسة، 1954.

## الخاتمة

-

(1) مثالنا عازف العود العراقي نصير شمة الذي تتلمذ على يد منير بشير أول عهده في بغداد، وهـو بدوره اليوم يؤهل عازفين كثرا في بيت العـود في القاهرة. كما نذكر عازف العود عمر بشـير، ابن منير بشـير، الذي تتلمذ على يد أبيه، ولا شـك في أن هناك من يتتلمذ على يديه اليوم.

(2) جاك بورنوف، «موسـيقى، موسـيقيون والتواصل: خمس مقابلات»، باريس، اليونسكو، 1973، ص 119 - 161.

المقابلة الرابعة من سلسـلة مقابلاته الخمس أجراها مع عازف السـيتار الهندي رافي شنكر، يؤكد فيها شـنكر مسـألة صمت الحضور اسـتماعا للارتجالات. وهو في هذا يلتقي مع منير بشير.

## د. نبيل رفيق اللّو

- دكتوراه في اللسانيات التطبيقية من جامعة ليون - فرنسا (1989).
- عضو هيئة التدريس في قسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب، جامعة دمشق (1989 - 2013).
- رئيس قسم اللغة الفرنسية في المعهد العالي للعلوم التطبيقية والتكنولوجيا (1990 - 1994).
- عضو المجلس التنفيذي في مجمع الموسيقى العربية التابع لجامعة الدول العربية (2002 - 2012).
- عميد المعهد العالي للموسيقى بدمشق (2002 - 2004).
- المدير العام للهيئة العامة لدار الأسد للثقافة والفنون - دار الأوبرا السورية (2003 - 2008).
- أستاذ زائر في جامعة لو هافر - فرنسا (2013) ومحاضر في جامعات ميلانو وتورينو ونوفارا - إيطاليا (2014).
- أنجز عدة أبحاث نشرت في «الموسوعة العربية الكبرى» وفي مجلة «الحياة الموسيقية» التي تصدرها وزارة الثقافة السورية.
- من مؤلفاته: كتاب «أحاديث في التربية الموسيقية»، وكتاب «قواعد السلوك الراقي».

# سلسلة عالم المعرفة

«عالم المعرفة» سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت - وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير العام 1978.

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارئ بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة ، وكذلك ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة . ومن الموضوعات التي تعالجها تأليفا وترجمة :

1 - الدراسات الإنسانية : تاريخ - فلسفة - أدب الرحلات - الدراسات الحضارية - تاريخ الأفكار.

2 - العلوم الاجتماعية : اجتماع - اقتصاد - سياسة - علم نفس - جغرافيا - تخطيط - دراسات استراتيجية - مستقبليات.

3 - الدراسات الأدبية واللغوية : الأدب العربي - الآداب العالمية - علم اللغة .

4 - الدراسات الفنية : علم الجمال وفلسفة الفن - المسرح - الموسيقى - الفنون التشكيلية والفنون الشعبية.

5 - الدراسات العلمية : تاريخ العلم وفلسفته ، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء ، كيمياء ، علم الحياة ، فلك) - الرياضيات التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم) ، والدراسات التكنولوجية.

أما بالنسبة إلى نشر الأعمال الإبداعية - المترجمة أو المؤلفة - من شعر وقصة ومسرحية ، وكذلك الأعمال المتعلقة بشخصية واحدة بعينها فهذا أمر غير وارد في الوقت الحالي.

وتحرص سلسلة «عالم المعرفة» على أن تكون الأعمال المترجمة حديثة النشر.

وترحب السلسلة باقتراحات التأليف والترجمة المقدمة من المتخصصين ، على ألا يزيد حجمها على 350 صفحة من القطع المتوسط ، وأن تكون مصحوبة بنبذة وافية عن الكتاب وموضوعاته وأهميته ومدى جدته. وفي حالة الترجمة ترسل نسخة

مصورة من الكتاب بلغته الأصلية، كما ترفق مذكرة بالفكرة العامة للكتاب، وكذلك يجب أن تدوّن أرقام صفحات الكتاب الأصلي المقابلة للنص المترجم على جانب الصفحة المترجمة، والسلسلة لا يمكنها النظر في أي ترجمة ما لم تكن مستوفية لهذا الشرط. والمجلس غير ملزم بإعادة المخطوطات والكتب الأجنبية في حالة الاعتذار عن عدم نشرها. وفي جميع الحالات ينبغي إرفاق سيرة ذاتية لمقترح الكتاب تتضمن البيانات الرئيسية عن نشاطه العلمي السابق.

وفي حال الموافقة والتعاقد على الموضوع ـ المؤلف أو المترجم ـ تصرف مكافأة للمؤلف مقدارها ألفا دينار كويتي، وللمترجم مكافأة بمعدل ثلاثين فلسا عن الكلمة الواحدة في النص الأجنبي، (وبحد أقصى مقداره ألفان وخمسمائة دينار كويتي).

**سعر النسخة**

| | |
|---|---|
| الكويت ودول الخليج | دينار كويتي |
| الدول العربية | ما يعادل دولارا أمريكيا |
| خارج الوطن العربي | أربعة دولارات أمريكية |

**الاشتراكات**

**دولة الكويت**

| | |
|---|---|
| للأفراد | 15 د . ك |
| للمؤسسات | 25 د . ك |

**دول الخليج**

| | |
|---|---|
| للأفراد | 17 د . ك |
| للمؤسسات | 30 د . ك |

**الدول العربية**

| | |
|---|---|
| للأفراد | 25 دولارا أمريكيا |
| للمؤسسات | 50 دولارا أمريكيا |

**خارج الوطن العربي**

| | |
|---|---|
| للأفراد | 50 دولارا أمريكيا |
| للمؤسسات | 100 دولار أمريكي |

---

تسدد الاشتراكات والمبيعات مقدما نقدا أو بشيك باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مع مراعاة سداد عمولة البنك المحول عليه المبلغ في الكويت، ويرسل إلينا بالبريد المسجل على العنوان التالي:


**المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب**

ص. ب 23996 الصفاة - الرمزي البريدي 13100

دولة الكويت

بدالة: 22416006 (00965)

داخلي: 1196/ 1195/ 1194/ 1153/1193/ 1152

Twitter: @ketab_n



اتحاد الموزعين العرب

ARAB DISTRIBUTORS UNION

## كشف بأسماء وأرقام وكلاء التوزيع - أولاً: التوزيع المحلي - دولة الكويت

| م | الدولة | وكيل التوزيع | رقم الهاتف | رقم الفاكس | الإيميل |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | الكويت | المجموعة الإعلامية العالمية | 00965 24826820/1/2 | 00965 24826823 | im_grp50@yahoo.com |
| ثانياً: التوزيع الخارجي | | | | | |
| 2 | السعودية | الشركة السعودية للتوزيع | 00966 /14419933 - 14418972 | 009661 12121766 - 1212774 | bander.shareef@saudidistribution.com<br>babiker.khalil@saudidistribution.com |
| 3 | البحرين | مؤسسة الأيام للنشر | 00973 /17617733 - 36616168 | 00973 17617744 | cir@alayam.com<br>rudainaa.ahmed@alayam.com |
| 4 | الإمارات | شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع | 00971 43916501/2/3 | 00971 43918354 - 43918019 | eppdc@emirates.net.ae<br>info@eppdco.com<br>essam.ali@eppdco.com |
| 5 | سلطنة عُمان | مؤسسة العطاء للتوزيع | 00968 24492936 - 24496748 - 24491399 | 00968 24493200 | alattadist@yahoo.com |
| 6 | قطر | شركة دار الثقافة | 00974 44621942 / 44622182 | 00974 44621800 | thaqafadist@qatar.net.qa |
| 7 | مصر | مؤسسة أخبار اليوم | 00202 25782700/1/2/3/4/5<br>00202 25806400 | 00202 25782540 | ahmed_isaac2008@hotmail.com |
| 8 | لبنان | مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع | 00961 1666314/5 | 00961 1653259<br>00961 1653260 | topspeed1@hotmail.com |
| 9 | تونس | الشركة التونسية | 00216 71322499 | 00216 71323004 | sotupress@sotup.com.nt |
| 10 | المغرب | الشركة العربية الأفريقية | 00212 522249200 | 00212 522249214 | s.wardi@sapress.ma |
| 11 | الأردن | وكالة التوزيع الأردنية | 00962 6535885 - 797204095 | 00962 65337733 | alshafiei.ankousha@aramex.com<br>basem.abuhameds@aramex.com |
| 12 | فلسطين | شركة رام الله للتوزيع والنشر | 00970 22980800 | 00970 22964133 | wael.kassess@rdp.ps |
| 13 | اليمن | القائد للنشر والتوزيع | 00967 1240883 | 00967 1240883 | alkaidpd@yahoo.com |
| 14 | السودان | دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع | 002491 83242702 | 002491 83242703 | daralryan_cup22@hotmail.com<br>daralryan_12@hotmail.com |

**تنويـــه**

للاطـلاع علـى قائمـة كتـب السلسـلة انظـر عدد ديسـمبر (كانـون الأول) مـن كل سـنة، حيـث توجد قائمة كاملة بأسماء الكتب المنشورة في السلسلة منذ يناير 1978.

# قسيمة اشتراك في إصدارات

# المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

| البيان | سلسلة عالم المعرفة | | الثقافة العالمية | | عالم الفكر | | إبداعات عالمية | | جريدة الفنون | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | د.ك | دولار | د.ك | دولار | د.ك | دولار | د.ك | دولار | د.ك | دولار |
| مؤسسات داخل الكويت | 25 | | 12 | | 12 | | 20 | | 12 | |
| أفراد داخل الكويت | 15 | | 6 | | 6 | | 10 | | 8 | |
| مؤسسات دول الخليج العربي | 30 | | 16 | | 16 | | 24 | | | 36 |
| أفراد دول الخليج العربي | 17 | | 8 | | 8 | | 12 | | | 24 |
| مؤسسات خارج الوطن العربي | | 100 | | 50 | | 40 | | 100 | | 48 |
| أفراد خارج الوطن العربي | | 50 | | 25 | | 20 | | 50 | | 36 |
| مؤسسات في الوطن العربي | | 50 | | 30 | | 20 | | 50 | | 36 |
| أفراد في الوطن العربي | | 25 | | 15 | | 10 | | 25 | | 24 |

**الرجاء ملء البيانات في حالة رغبتكم في: تسجيل اشتراك ☐ تجديد اشتراك ☐**

**الاسم:**

**العنوان:**

**اسم المطبوعة:** **مدة الاشتراك:**

**المبلغ المرسل:** **نقدا / شيك رقم:**

**التوقيع:** **التاريخ:** / / 20م

## هذا الكتاب...

العود في الموسيقى العربية هو الآلة المرجع، حاضرة دوما في الأذهان والأسماع، وإن تفاوتت حظوظ حضورها من بلد عربي إلى آخر، ومن فترة زمنية إلى أخرى. وهذا الكتاب الواقع في أربعة عشر فصلا يتمحور حول العود.

ولتبيان موقع العود في الموسيقى العربية، يبدأ المؤلف بحثه بمقدمة تاريخية تطرقت إلى أشهر ضُرَّاب العود عند العرب، ثم تناول أصول الموسيقى العربية وما تأثرت به من أنظمة موسيقية هندية وفارسية وإغريقية وبيزنطية وسريانية وتركية، ثم يستعرض الكتاب بشكل موجز موقف الإسلام من الغناء والموسيقى.

يتوسع المؤلف في مسألة رد الاعتبار إلى آلة العود في الموسيقى العربية بعد أن انحسر دورها وقل ظهورها في الفرق الموسيقية، ويتوقف البحث طويلا عند مدرسة عود بغداد التي أسسها التركي محيي الدين حيدر في النصف الأول من القرن العشرين ومن تتلمذ على يديه من كبار عازفي العود، كما يبحث الكتاب في مسألة إصلاح تأهيل الموسيقي الشرقي والمغني العربي، ويستعرض محاولات تقعيد الموسيقى العربية منذ مؤتمر القاهرة الأول في العام 1932، والإشكاليات المزمنة التي مازالت تعانيها الموسيقى العربية.

يبحث الكتاب أيضا في محاولات تطور دوزان العود وفي أثرها في تطوير صناعته وتجويد العزف عليه منذ العود القروسطي رباعي الأوتار، إلى العود سباعي الأوتار، مرورا بالخماسي والسداسي. فإذا كان الشعر ديوان العرب في الأدب، فإن العود ديوان موسيقاهم. وإذا كان العود على العود، فلأن البدء كان به.

ISBN 978 - 99906 - 0 - 527 - 3